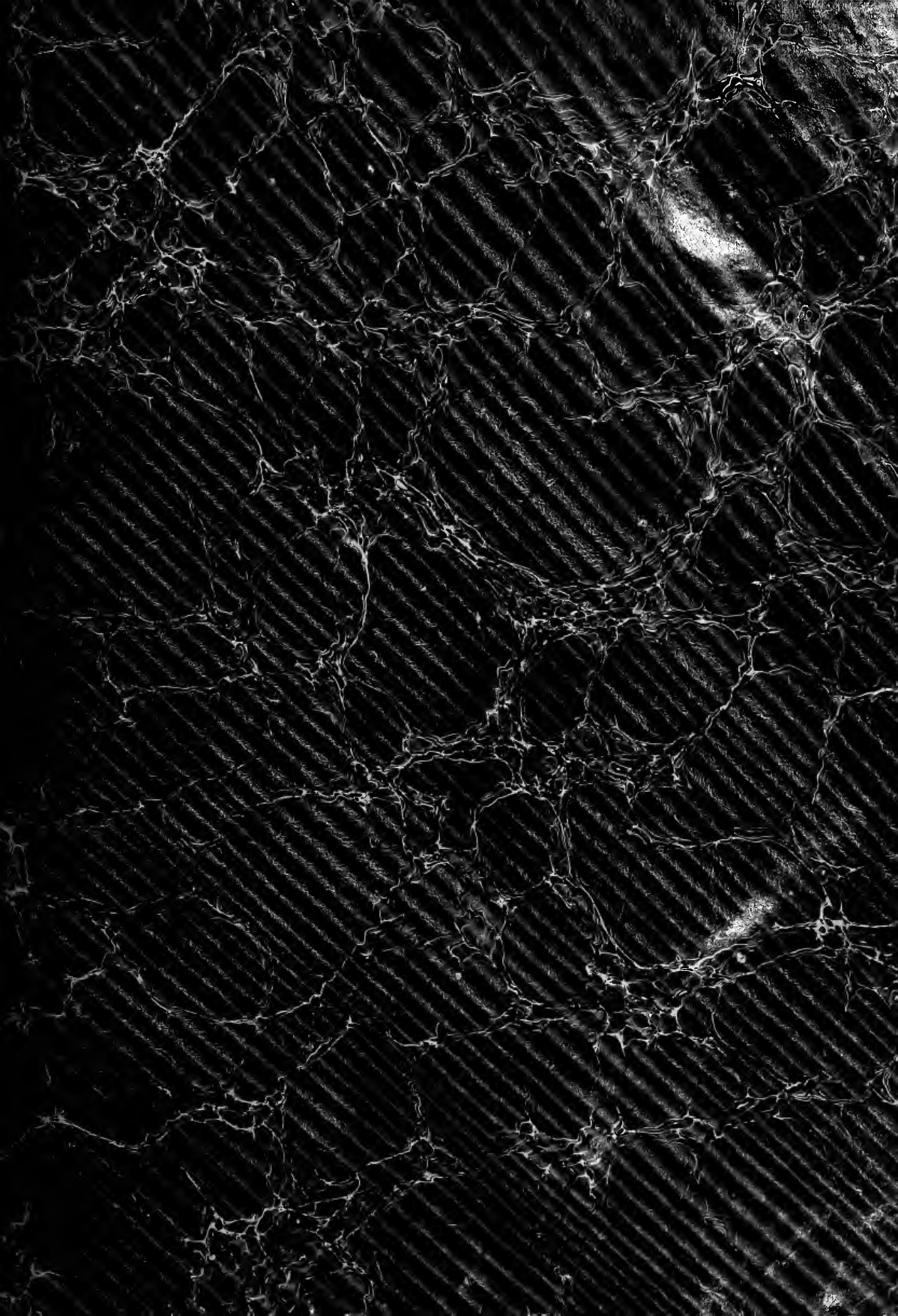
№ **M 450.48
Vol. 9

Bought with the income of
the Scholfield bequests.



LE

TRÉSOR DES PIANISTES

9me LIVRAISON.

W. Friedemann BACH	Huit Fugues.
J. Wilhelm HAESSLER	Deux Fantaisies.
———	Six Sonates.
———	Quatre Solos.
Georges MUFFAT	Douze Toccates.
Louis van BEETHOVEN	Grande Sonate, Op. 53.
———	Sonate, Op. 54.
———	Sonate, Op. 57.
———	Sonate, Op. 78.
———	Sonatine, Op. 79.
———	Sonate, Op. 81.
———	Sonate, Op. 90.

PARIS,

Mme Vve L. FARRENC, ÉDITEUR
rue Taitbout, 10.

C. PRILIPP ÉDITEUR DE MUSIQUE
Boulevard des Italiens, 19.

LONDRES

CRAMER BEALE ET VOOD, 201, Regent St.
SCHOTT ET Cie, 159,

LEIPZIG

BREITKOPF ET HAERTEL
Universitaets Strasse, goldner Baer.

1865.

**M450.48 vol.9
Brown Collection
Scholfield
June 21, 1915-
3 20 vols

LISTE DES SOUSCRIPTEURS

FRANCE.

PARIS.

Exempl.

LE MINISTRE DE LA MAISON DE L'EMPEREUR ET DES BEAUX-ARTS 10
LE CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE 3
ALEXANDRE (M. ALFRED), vice-président au tribunal de la Seine 1
AUBER (M. DANIEL-FRANÇOIS-ESPRIT), directeur du Conservatoire impérial de musique 1
AUNIER (Mlle ALEXANDRINE) 1
BARBET-MASSIN (Mme), née GUENEPIN 1
BÉGUIN-SALOMON (Mme LOUISE), professeur de piano 1
BENOIST (M. FRANÇOIS), professeur d'orgue au Conservatoire 1
BOUTON (Mme PAULINE) 1
BUSSEROLE (M.), conseiller à la Cour impériale 1
BUZIN (M.) 1
CAMUS (M. ÉMILE), docteur en médecine 1
CANNEVA (M. A.) 1
CASSARD (Mme) 1
CATALAN (M.) 1
CHESNAY-BEAUMETZ (Mme), professeur de piano 1
CLERMONT (M. DE) 1
COIZEAU (M. JEAN-BENJAMIN), docteur en médecine 1
COLIN (Mlle MARIE), professeur de piano 1
COURCEL (M. VALENTIN DE) 1
COURTAT (M.), chef de bureau au ministère des affaires étrangères 1
DAMCKE (M. BERTHOLD), compositeur 1
DARGENT (Mme MARIE) 1
DELAYE fils (M. E.) 1
DELORE (Mme) 1
DEROCHE (Mme) 1
DIDOT (M. PAUL) 1
DOAZAN (M.) 1
DONNE (Mlle LOUISE) 1
DORUS (M. LOUIS), première flûte à l'Académie impériale de musique et à la Société des concerts, professeur au Conservatoire 1
DROLENVAUX (Mlle HÉLÈNE) 1
DUMOUSTIER (M. LÉON) 1

Exempl.

DURAND (Mme JULES) 1
ÉRARD (Mme Veuve) 1
ESCUDIER-KASTNER (Mme ROSA), pianiste de S. M. l'Impératrice d'Autriche 1
ESTIGNARD (Mme M.) 1
FILIPPI (M. JOSEPH DE), professeur de langue et de littérature italiennes 1
FRANCK (Mlle LÉONIE) 1
GEVAERT (M. F.-A.), compositeur 1
GOUFFÉ (M. ACHILLE), première contrebasse à l'Académie impériale de musique et à la Société des concerts 1
GUIDOU (M.), avoué 1
HADAMARD (Mme) 1
HAMOT (Mme) 1
HECHT (M. MYRTIL) 1
HULOT (M.), directeur des timbres-poste 1
KASTNER (M. GEORGES), membre de l'Institut de France. 2
LAMBERT (M. l'abbé EDMOND) 1
LAVENAY (M. VICTOR DE), conseiller d'État 1
LECOCQ (Mlles CAROLINE et LOUISE) 1
LECOINTE (Mlle ADÈLE) 1
LE COUPPEY (M. FÉLIX), professeur de piano au Conservatoire impérial 1
LEGOUIX (M. NAPOLÉON), éditeur de musique 1
LEMOINE (M. ACHILLE), éditeur de musique 1
LETURC (Mme ACHILLE) 1
LÉVY (Mlle CAROLINE), professeur de piano 1
LOUIS, NÉE LOIZELLIER (Mme ÉMILE) 1
MANNBERGUER (Mme) 1
MARIT (Mme ERNESTINE) 1
MARMONTEL (M. A.), professeur de piano au Conservatoire impérial 1
MENVIELLE (Mme) 1
MONDUIT (Mlle JEANNE) 1
MONGIN (Mlle MARIE), professeur de piano 1
NAVOIT (Mme PAUL) 1
NEUKOMM (M. ANTOINE) 1
NORBLIN (M. ÉMILE), de l'Académie impériale de musique. 1
PAJOT (M. HENRI) 1

PARIS.

Exempl.

PASCAL (M. ÉDOUARD)..... 1
PAUL (Mlle F.)..... 1
PFEIFFER (M. GEORGES), professeur de piano..... 1
PIERSON-BODIN (Mme), professeur de piano et de chant.. 1
POLIGNAC (Mme la princesse de)..... 1
PONT (M. le comte DU)..... 1
PUISSAN (M.), conseiller à la Cour impériale..... 1
REFUGE (M. DE)..... 1
RIGLET (Mme VICTOR)..... 1
RIOTTOT (Mlle PAULINE), professeur de piano..... 1
ROBIN (Mme ADOLPHE)..... 1
ROTHSCHILD (Mme la baronne NATHANIEL DE)..... 1
R. Z. (M.), chez M. Borrani, libraire..... 1
SERRIER (M.), organiste et compositeur..... 1
STEUTTEL (M.)..... 1
TELLEFSEN (M. T.-D.-A.), professeur de piano..... 1
TOURNIÈRE-BLONDEAU (M.)..... 1
VIARDOT-GARCIA (Mme PAULINE)..... 1
WAGNER (M. CHARLES), professeur de piano..... 1
WAILL (Mlle EUGÉNIE)..... 1
WOLFF (M. AUGUSTE), chef de la maison Pleyel et Wolff.. 2

BERVILLE-SUR-MER (Eure).

SAINT-ALBAN (M. MATHIEU DE), membre du Conseil général du département de l'Eure..... 1

BOULOGNE-SUR-MER.

ALY (M. CHARLES), professeur de musique..... 1
GRETTON (M. G.), organiste..... 1
GUILMANT (M. ALEX.), organiste et maître de chapelle.. 1
KENNEDY (Mlle)..... 1
VALE (Mme)..... 1

BLOIS.

THILORIER (Mme G.)..... 1

CARCASSONNE.

GERMA, née DE NUGON (Mme CAROLINE)..... 1
LACOMBE (M. PAUL)..... 1
ROLLAND DU ROQUAN (M. CHARLES DE)..... 1
SCHEURER (M. CHARLES), organiste de la cathédrale 1

CASTELNAUDARY.

VÉSIAN (M. HYACINTHE DE), avocat..... 1

SAINT-CHAMOND (Loire).

AURADOU (M. G.-M.), ingénieur de la marine..... 1

SAINT-LÔ (Manche).

AUVRAY (Mme LOUIS)..... 1
CHEVREUX (Mme ZOÉ), professeur de piano..... 1

CHATEAU DE CERCAMP (Pas-de-Calais).

Exempl.

FOURMENT (Mme la baronne DE)..... 1

CHATEAU-DE-VILLETTE (Aisne).

CARPENTIER (M. STÉPHANE)..... 1

CHATEAU-THIERRY.

BRÉSILLION (M.)..... 1

DOUAI.

BOULVIN (M. WALTER-ALBERT-EUGÈNE), prof. de musique. 1
LAGRANGE (M. le baron DE)..... 1

LYON.

BRÖLEMANN (M. ARTHUR)..... 1
HAINL (Mlle ALICE)..... 1
MONTGOLFIER (Mme JENNY), professeur de piano..... 1
RIVET (M. THÉODORE)..... 1

MARSEILLE.

LE CONSERVATOIRE DE MUSIQUE..... 1

MELVILLE-GOUPILLIÈRES (Eure).

ASSEGOND (M. CASIMIR)..... 1

MONTPELLIER.

ADHEMAR (M. le comte ROGER D')..... 1
CHABERT (M.)..... 1
GINIEZ (M.)..... 1
LAURENS (M. JOSEPH-BONAVENTURE), agent comptable de la Faculté de médecine..... 1

MONTAUBAN.

GIRONDE (Mme la vicomtesse HENRY DE)..... 1

MUSEAUX, près VALENÇAY (Indre).

JOURNEL (Mme ALPHONSINE)..... 1

NIORT.

FRAPPIER (Mme ALFRED)..... 1

PERPIGNAN.

BAILLE (M. GABRIEL), organiste et directeur de l'Orphéon. 1
SÈBE (M. A.)..... 1

RIBEMONT (Aisne).

BONJOUR (Mlle CAROLINE)..... 1

LA ROCHELLE.

VINCENS (Mme)..... 1

TOULON.

NÈGRE (Mlle ROSE)..... 1

TOULOUSE.

MARTIN FILS AÎNÉ (M.), éditeur de musique..... 1

VESOUL.

PARROT (M.), avocat..... 1

LE VERGER (Maine-et-Loire).

VERGER (Mme la baronne DU)..... 1

ÉTRANGER.

BERLIN.

Exempl.

WAGNER (M. RICHARD), docteur en médecine..... 1

BOLOGNE.

LE LYCÉE COMMUNAL..... 1
GAJANI (M. GIOVANNI), compositeur et professeur de piano. 1
HERCOLANI (Mme la princesse MARIA)..... 1
SIMONETTI (Mme la princesse TERESA-ANGELELLI)..... 1
ZUCCHINI-BRUNETTI (Mme la comtesse)..... 1
ZUCCHINI (Mme la comtesse MATILDE)..... 1

BRESCIA.

FRANCHI (GAETANO), professeur..... 1

BRUXELLES.

LE CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE..... 1
FÉTIS (M. JOSEPH-FRANÇOIS), maître de chapelle de S. M. le roi des Belges, et directeur du Conservatoire royal de musique..... 1
DUPONT (M.), professeur de piano au Conservatoire royal de musique..... 1
JEFFERYS (M. P.-J.-H.)..... 1
HAUMAN (M. ADOLPHE)..... 1
LAVALLÉE (M.)..... 1
LEMMENS (M.), professeur d'orgue au Conservatoire..... 1
VAUTIER (M.), juge au Tribunal de première instance... 1

CALCUTTA.

O. VON ERNSTHAUSEN, Esqre..... 1

CATANE.

FRATACCIA (M. GIACOMO), libraire..... 1

CHICHESTER (Angleterre).

Rev. EDWARD ÆMILIUS GODDARD, M. A. Cantab. 1

CREFELD.

BECKERATH (M. Wm VON)..... 1

GAND.

LE CONSERVATOIRE DE MUSIQUE..... 1
HEYNDERIKS (M. MAX), professeur de piano au Conservatoire 1

KICHENEV (Bessarabie).

Exempl.

ABAZA (M. VALÉRIEN D')..... 1

LEIPZIG.

MOSCHELES (M. IGNACE), compositeur, professeur de piano au Conservatoire de musique..... 1

LIÉGE.

TERRI (M. L.), professeur de chant au Conservatoire de musique..... 1

LISBONNE.

MASONI (M. E.), pianiste-compositeur..... 1

LONDRES.

BENEDICT (M. JULES), compositeur et professeur de piano. 1
BROADWOOD (M. H.-F.)..... 2
CHAPPEL (M. ARTHUR)..... 1
EGVILLE (M. LOUIS D')..... 1
ELLA (M. J.)..... 1
EWER and Co (MM. J.-J.), éditeurs de musique..... 1
LONSDALE (M. C.)..... 1
MARSHALL (JULIAN), esq..... 1
PAUER (M. ERNEST), professeur de piano à l'Académie royale de musique..... 1
RIMBAULT (le docteur ÉDOUARD-F.), LL. D., membre de l'Académie royale de musique de Stockholm, etc., etc. 1
SCHOTT et Co (MM.), éditeurs de musique..... 1
WHITTINGHAM (M. ALFRED), *dealer in Rare Music*..... 1

MANCHESTER.

HALLÉ (M. CHARLES), professeur de piano..... 1

MOSCOU.

HONNORÉ (M. LÉON), professeur de piano..... 1

RIO DE JANEIRO.

SCHMOLLE (M.)..... 1

LE TRÉSOR DES PIANISTES.

Article de M. F.-J. Fétis, maître de chapelle de S. M. le roi des Belges, et directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles, extrait du journal *Revue et Gazette musicale de Paris.*

(19 mars 1865, N° 12.)

LE TRÉSOR DES PIANISTES.

8e livraison.

Lorsque je publiais, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, des analyses de chacune des livraisons du beau monument d'art dont Aristide Farrenc avait entrepris la publication sous le titre de *Trésor des pianistes*, et dont il poursuivait l'achèvement avec un dévouement dont lui seul était capable, j'étais loin de prévoir que ce digne ami ne verrait pas le terme de sa noble et belle entreprise, et que la mort le frapperait avant la mise en vente de la huitième livraison, préparée par ses soins. Si sa perte est douloureuse pour sa famille et pour ses amis, elle est aussi bien regrettable pour les admirateurs de la grande musique, de cet art sérieux de tous les temps, auquel il dévoua son activité intellectuelle tout entière.

Son œuvre de prédilection restera-t-elle donc inachevée? Non, heureusement. Mme Farrenc, associée dès les premiers jours aux travaux de son mari, pour la réalisation du vaste plan qu'il avait conçu, s'est imposé le devoir religieux d'honorer sa mémoire en menant à son terme une tâche si glorieuse. Artiste d'un mérite éminent, et douée d'une organisation musicale toute masculine, Mme Farrenc a conquis la plus haute estime des connaisseurs par de grandes compositions où se manifeste une force de tête qui ne semble pas appartenir à son sexe. Ses connaissances dans la technie de l'art sont telles, qu'elles pourraient être enviées par beaucoup de compositeurs de nos jours. A ce rare mérite, elle ajoute celui de posséder la tradition des œuvres de tous les grands clavecinistes et pianistes qui brillèrent dans les XVIIe et XVIIIe siècles. Personne donc ne possède aussi bien qu'elle les qualités nécessaires pour achever dignement la publication du *Trésor des pianistes*.

Non moins riche de choses intéressantes que les livraisons précédentes, la huitième de cette belle collection renferme, en *deux cent soixante-seize pages*, le deuxième livre des pièces de clavecin de François Couperin, surnommé *le Grand*, une suite de vingt-sept pièces de Dominique Scarlatti, et les huitième et neuvième recueils de sonates de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, inédits jusqu'à ce jour, et tirés d'un manuscrit de ma bibliothèque.

Le deuxième livre des pièces de François Couperin fut publié en 1717; les exemplaires en sont devenus très-rares. L'édition originale serait d'ailleurs d'un usage peu commode pour la plupart des pianistes de l'époque actuelle, parce que l'auteur a écrit ses pièces, ainsi que le faisaient tous les anciens clavecinistes, avec une diversité de clefs qui paraîtrait fort gênante à nos jeunes musiciens, et même à leurs professeurs. Mme Farrenc les a toutes notées avec les deux clefs maintenant en usage dans la musique de piano. Les pièces de Couperin sont au nombre de cinquante-trois : ce nombre est divisé en six suites, et les pièces de chacune de ces suites sont toutes dans le même ton, ou majeur ou mineur. Toutes ont, suivant la mode du temps où elles ont été composées, des noms de fantaisie, tels que : *les Moissonneurs, les Langueurs tendres, le Gazouillement, les Bergeries, les Barricades mystérieuses, la Commère, le Moucheron*, etc. Dans leur nombre, on en trouve de charmantes; quelques-unes ont été célèbres et ont eu une vogue décidée au temps de la Régence et sous le règne de Louis XV : telles sont *les Bergeries, l'Adolescente, la Gavotte, la Passacaille, le Bavolet flottant, les Grâces naturelles*, et plusieurs autres.

Il ne faut pas chercher dans la musique de Couperin les fortes combinaisons des clavecinistes allemands de la fin du XVIIe et du commencement du XVIIIe siècle, quoiqu'il soit bon harmoniste et qu'il écrive bien : ce qui brille dans ses inspirations, c'est une grande délicatesse de sentiment, la naïveté de la pensée, la grâce, le charme. Bien qu'en apparence assez faciles, ses pièces, pour être bien dites, exigent une étude assidue, à cause de la légèreté, de l'élégance et d'un certain abandon gracieux qui est dans leur caractère et qu'elles réclament dans l'exécution. Leurs ornements variés des deux mains offrent aussi d'assez grandes difficultés qui ne peuvent être vaincues que par l'étude.

L'originalité de la pensée et de la forme, condition indispensable de la vitalité de l'œuvre produite, se trouve chez tous les anciens clavecinistes dont les ouvrages ont été réunis par Farrenc dans le *Trésor des pianistes*. Couperin est lui; il n'emprunte rien à personne. La lucidité de l'idée, la simplicité de la forme, qu'on remarque dans sa musique, ne seront sans doute pas du goût des musiciens qui recherchent dans l'art les combinaisons abstruses et les formes complexes; mais, pour peu qu'ils soient doués de sentiment, ils ne pourront refuser au claveciniste célèbre de la fin du règne de Louis XIV le mérite de l'originalité.

Ce précieux mérite de faculté de création, Dominique Scarlatti le possède aussi au plus haut degré : mais chez lui il ne prend ni le caractère sentimental et naïf, ni la simplicité de la forme : dans sa musique, la verve, l'entrain, la fougue dominent, et l'inattendu se trouve à chaque instant dans le développement de sa pensée. Ses mouvements sont, en général, d'une grande rapidité et présentent des difficultés d'exécution pour lesquelles le mécanisme le plus exercé est nécessaire. Scarlatti n'a rien emprunté à ses devanciers, soit de l'Italie, soit de l'Allemagne, soit, enfin, de la France. Ses pièces ne sont ni des suites de mouvements d'allemandes, de courantes, de sarabandes et de gigues comme celles de ses prédécesseurs, ni des sonates; ce sont, à proprement parler, des caprices qui n'ont d'autres règles de formes que la fantaisie du compositeur. Dans d'anciennes éditions on a cependant donné le nom de *sonates* à quelques-unes de ces pièces, parce qu'elles sont toutes divisées en deux reprises qui se répètent, seuls rapports qu'elles aient d'ailleurs avec les diverses parties de la sonate véritable, car chacune de ces pièces est dans un ton différent de celle qui la précède et de celle qui la suit, et

toutes sont dans un mouvement plus ou moins vif. La série de ces pièces publiées dans la huitième livraison du *Trésor des pianistes* en contient quelques-unes d'une remarquable beauté, entre autres la célèbre pièce en *la* (*prestissimo*), qu'on peut appeler un exercice de prestidigitation, l'*allegro en ré*, n° 57 du recueil, l'*allegro con spirito* en *ut* mineur, n° 58, magnifique inspiration qui, bien rendue par un artiste de grand talent, produirait encore un effet entraînant dans un concert; puis les deux belles pièces, dans le même ton, n°s 62 et 63; enfin, dans le style brillant, l'*allegro* en *la*, n° 64.

Les douze sonates de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, qui complètent la huitième livraison du *Trésor des pianistes*, sont extraites de mes recueils manuscrits et sont publiées pour la première fois. Le grand artiste les a composées dans l'espace de quarante ans, depuis 1746 jusqu'en 1786. Dans cet intervalle, il a publié un grand nombre d'œuvres de toute espèce, particulièrement de sonates : on a peine à comprendre qu'il se soit décidé à garder celles-ci dans son portefeuille, car il s'en trouve dans ces deux recueils qui appartiennent à ses plus belles inspirations; la première du huitième recueil, écrite à Berlin en 1746, est même, par l'originalité de la pensée et de la forme, par ses larges développements et par l'énergie du sentiment qui y domine, une œuvre qu'on peut considérer comme parfaite. Bach avait pris, dès sa jeunesse, l'habitude de dater toutes ses compositions : il la conserva jusqu'à ses derniers jours. On voit dans les deux recueils de ses sonates, contenus dans la huitième livraison du *Trésor des pianistes*, qu'elles furent composées à Berlin, en 1746, 1749, 1752, 1754, 1763, 1764, 1766; à Potsdam, en 1763 et 1766, et à Hambourg, son dernier séjour, en 1783 et 1786. L'auteur de ces inspirations originales fut pendant une longue suite d'années claveciniste accompagnateur de la musique du roi de Prusse Frédéric II, dit *le Grand*, qui ne comprit jamais qu'il avait à son service un des plus grands musiciens qui aient existé, ne lui demanda rien de ses œuvres, et n'accorda aucune attention à celles qui étaient publiées. Comme tous les hommes de génie, Bach éprouvait le besoin incessant de produire : il étouffait dans sa position de musicien de la chambre du roi flûteur et guerrier, et dévorait l'ennui que lui faisaient éprouver ses fonctions d'accompagnateur des concertos de Quanz et des airs de Graun. Enfin, il n'y tint plus, et, la place d'organiste de l'église Sainte-Catherine de Hambourg étant devenue vacante, il l'accepta et passa ses dernières années dans cette position. Ce fut là que le connut l'historien de la musique Burney, à qui il dit ces paroles de découragement : « J'ai eu longtemps l'ambition de me distinguer dans mon art et d'occuper une place de maître de chapelle; mais, depuis que l'âge de soixante ans est arrivé, je me suis dit : Vivons en paix et attendons la mort avec calme. »

O grand artiste ! tu as eu l'ambition de te distinguer, et tu t'es réellement distingué de la première des distinctions, car tu as été un créateur dans ton art. Abandonnant les voies suivies par tes devanciers, celles mêmes de ton illustre père, tu en as ouvert de nouvelles, et ton génie a trouvé la pensée et la forme caractéristique de la sonate moderne, où tu as prodigué des trésors d'idées nouvelles et de hardiesses auparavant inconnues; enfin, après toi, la grande musique instrumentale n'a plus eu d'autre forme que celle de la sonate inventée par toi; car la symphonie est la sonate d'orchestre; les quintettes, quatuors, trios, duos, des divers instruments ne sont que des sonates. On a souvent essayé de sortir de cette forme, mais toujours il a fallu y revenir, quand on a voulu faire quelque chose de sérieux et de viable. Si le vulgaire de ton temps n'a pas compris tes hardiesses, tu as conquis l'admiration des élus de l'art. Beaucoup t'imitèrent et parmi eux se trouva Haydn, qui l'avoua et s'en vanta !

J'ai déjà parlé beaucoup des sonates de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, et j'ai dit les trésors d'idées qu'elles renferment; je ne puis cependant me refuser au plaisir de citer ici la première du huitième recueil. Elle fut écrite en 1746 : son âge est donc de *cent dix-neuf ans*. Eh bien ! je vous adjure, pianistes virtuoses qui aimez votre art (car il en est quelques-uns parmi vous) : ouvrez la huitième livraison du *Trésor des pianistes*, cherchez-y cette sonate en *sol* mineur; appliquez-y votre talent, mettez-y le feu qu'elle réclame, et dites si vous connaissez quelque chose de plus éminemment original, de plus rempli de fantaisies inattendues, de traits plus neufs et de sentiment plus énergique ! L'existence de cette sonate, à l'époque où elle fut écrite, est une merveille. Bach, qui fut le Mozart de son temps, en fut certainement aussi le Beethoven quand il produisit cette inspiration.

Il reste encore de bien belles choses, à peu près inconnues, à publier dans *le Trésor des pianistes;* parmi les Italiens, Frescobaldi, Pasquini, Zeppoli, y réclament leur place; parmi les Allemands, Georges Muffat, père de Théophile et grand artiste, Pachelbel, Froberger, dont le talent colossal fut reconnu à Londres par la femme de l'ambassadeur d'Autriche qui, l'entendant à la cour, sans le voir, s'écria : *Froberger seul peut faire d'aussi belles choses*. Dans des temps plus rapprochés de nous, il a été produit une multitude de choses charmantes en tout genre, maintenant oubliées et qui méritent d'être remises en lumière. C'est dans un recueil destiné à être le répertoire permanent des pianistes qu'elles doivent prendre place.

FÉTIS père.

HUIT FUGUES

pour le

CLAVECIN

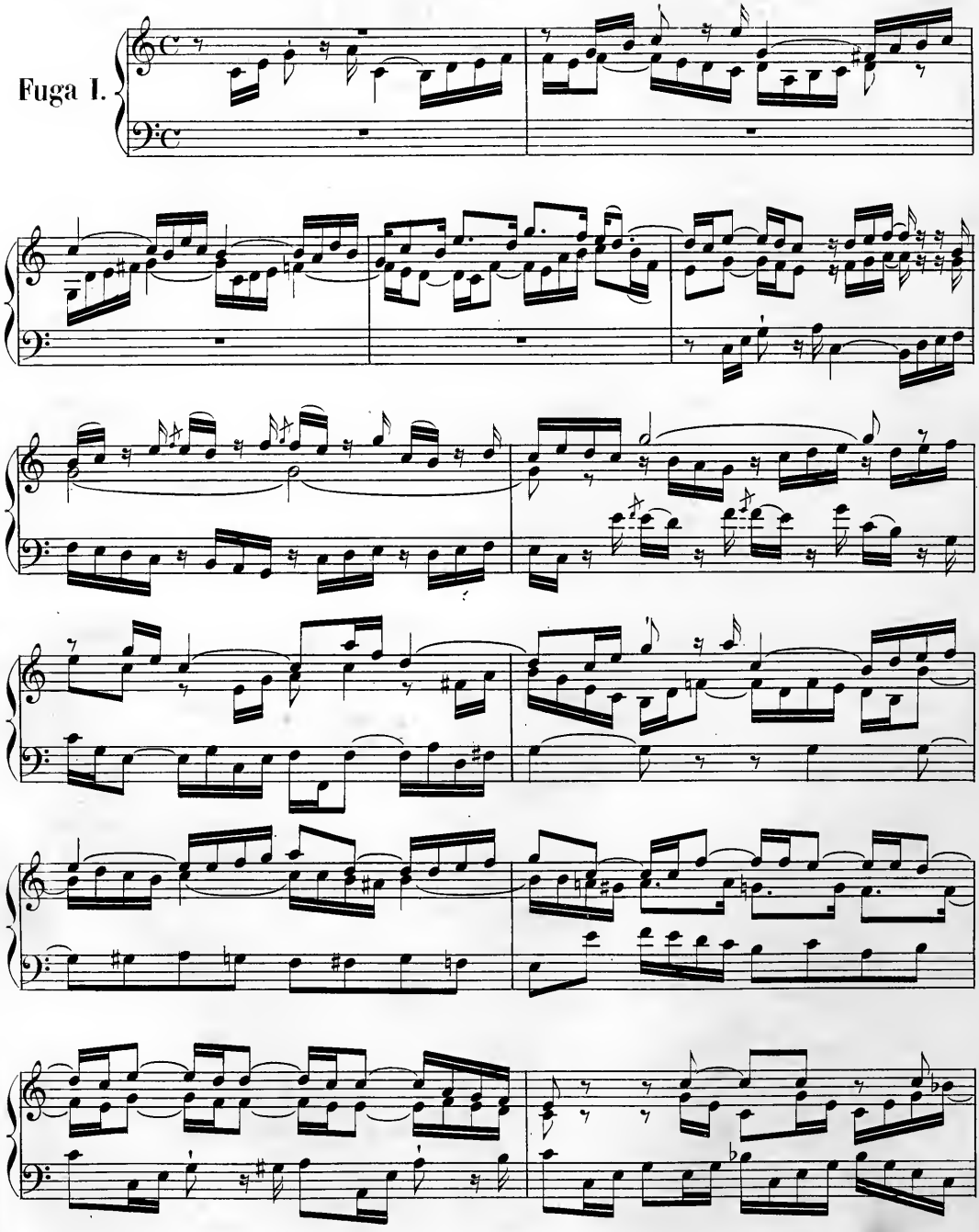
par

WILHELM-FRIEDEMANN BACH.

PUBLIÉ PAR L. FARRENC.— PARIS, 1865.

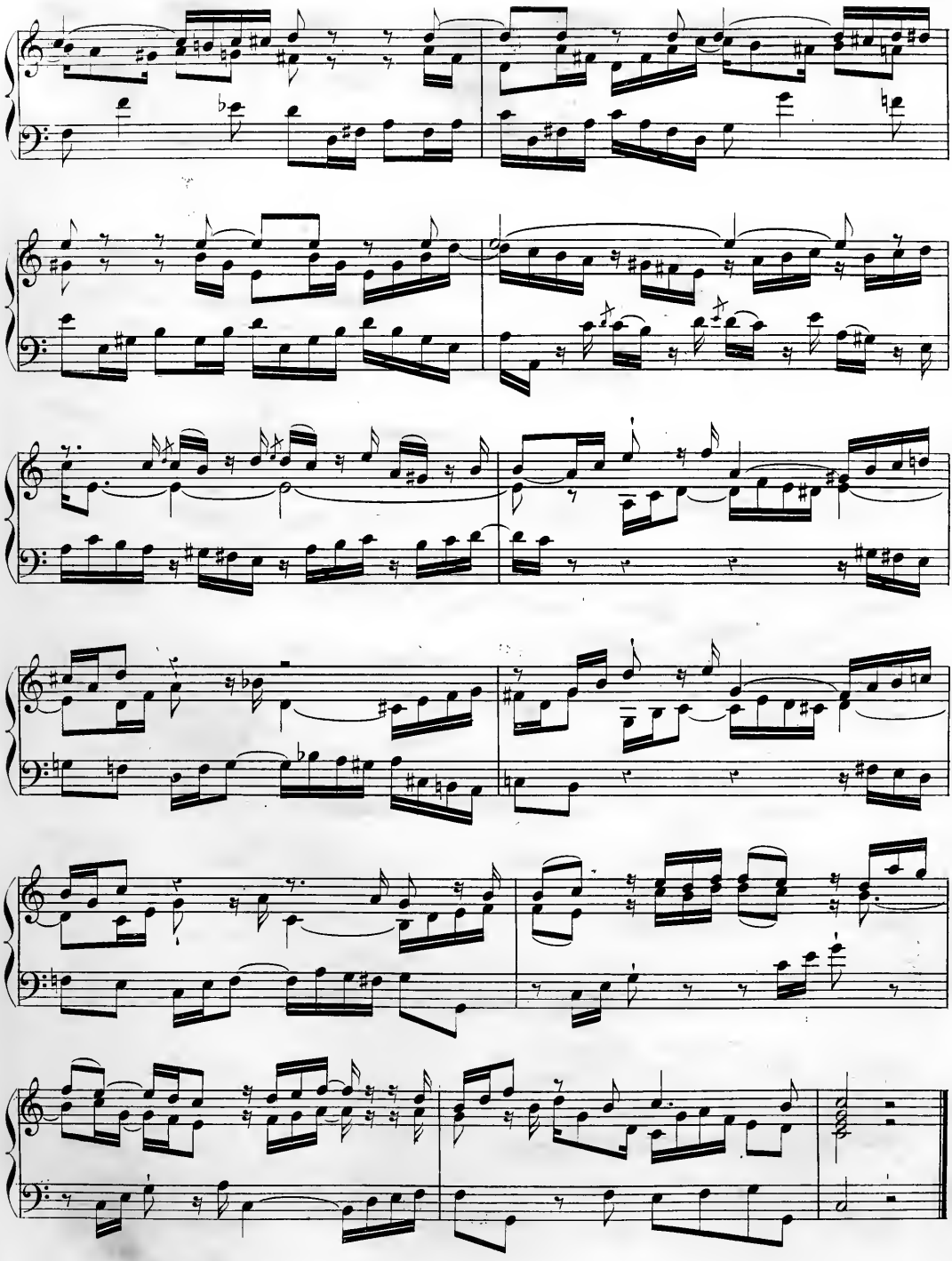
T. d. P. (4) F. 3.

Fuga I.

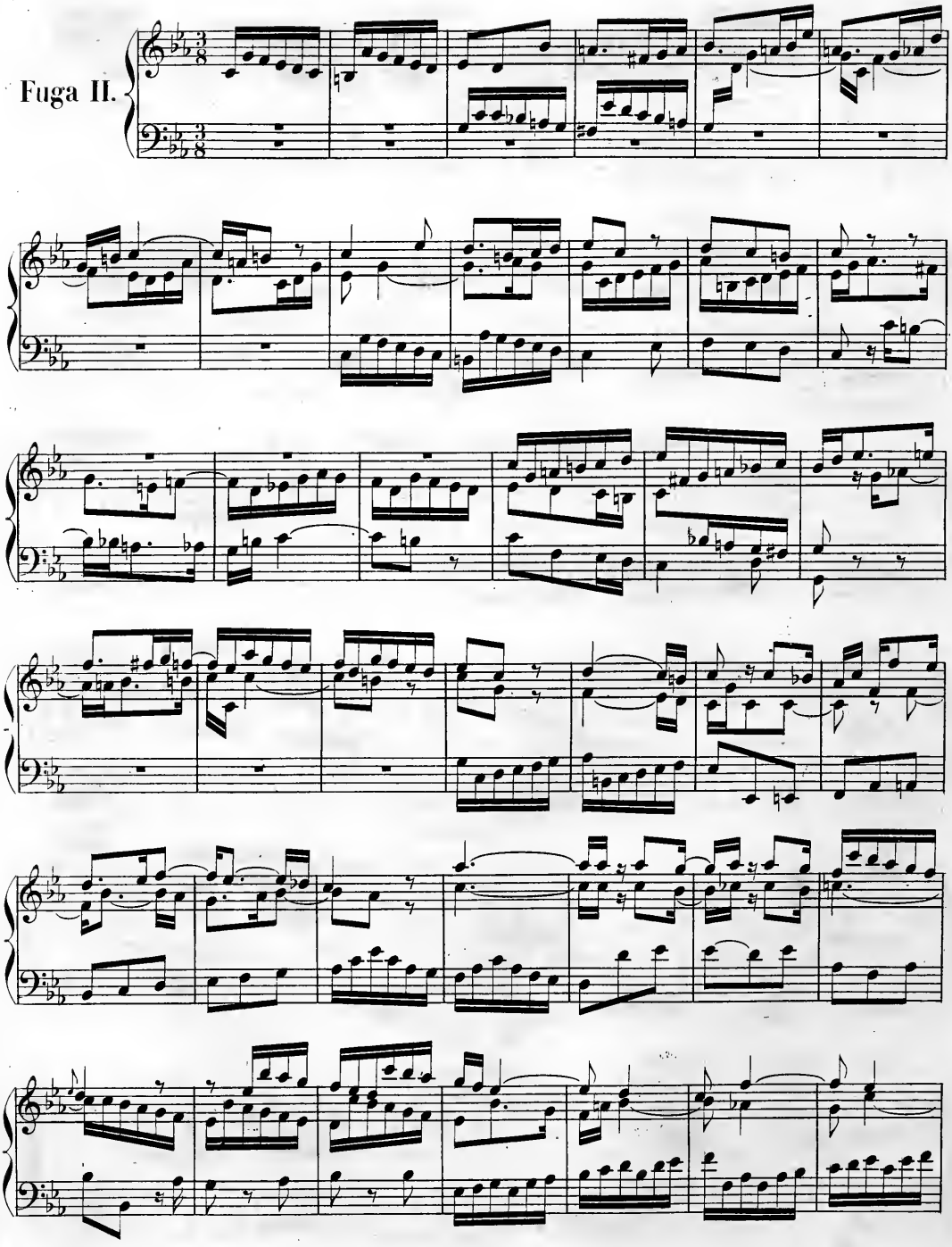


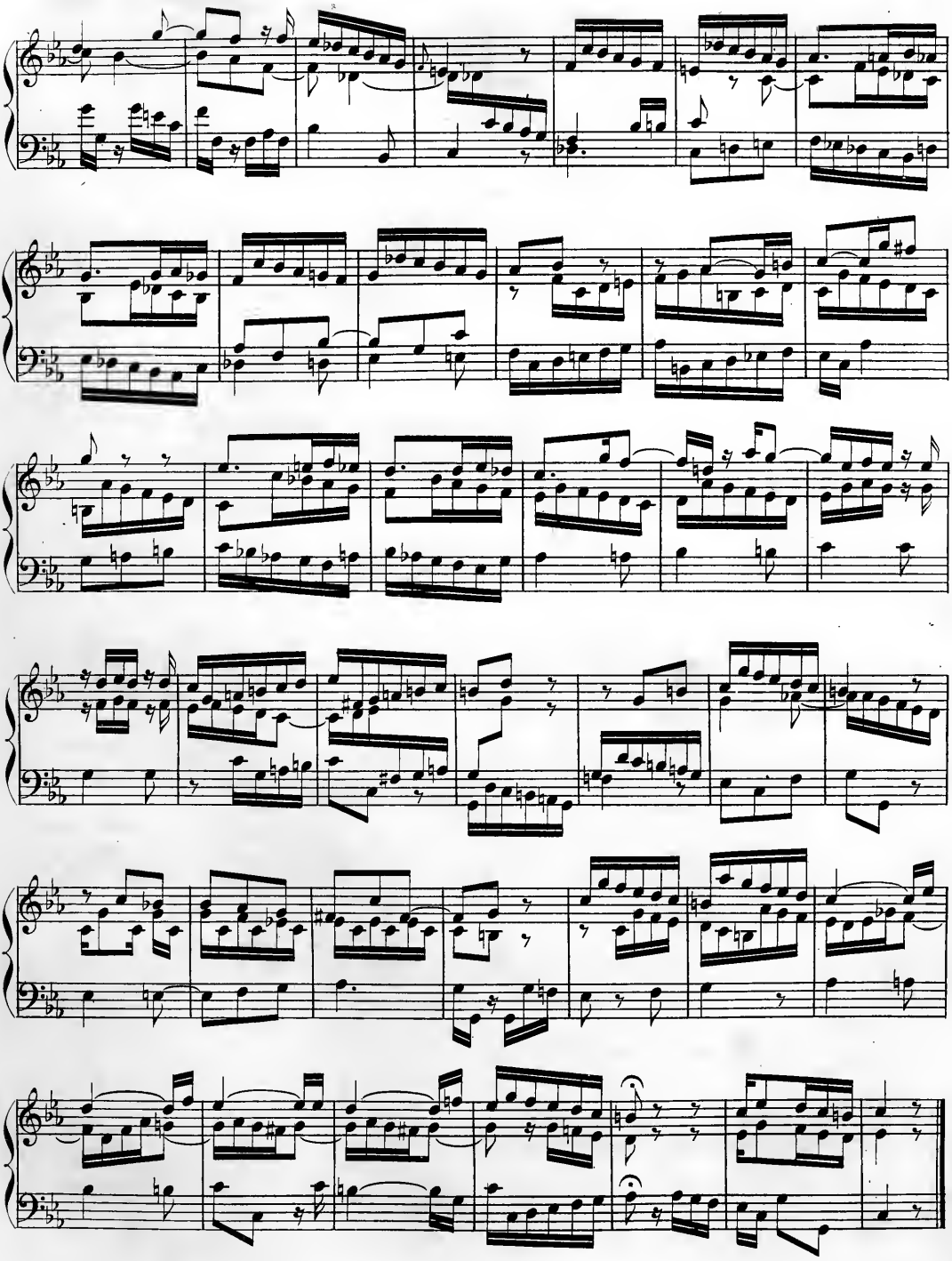
T. d. P. (4) F. 3.

Paris, Imp. ABOUY, rue Rochechouart, 84.

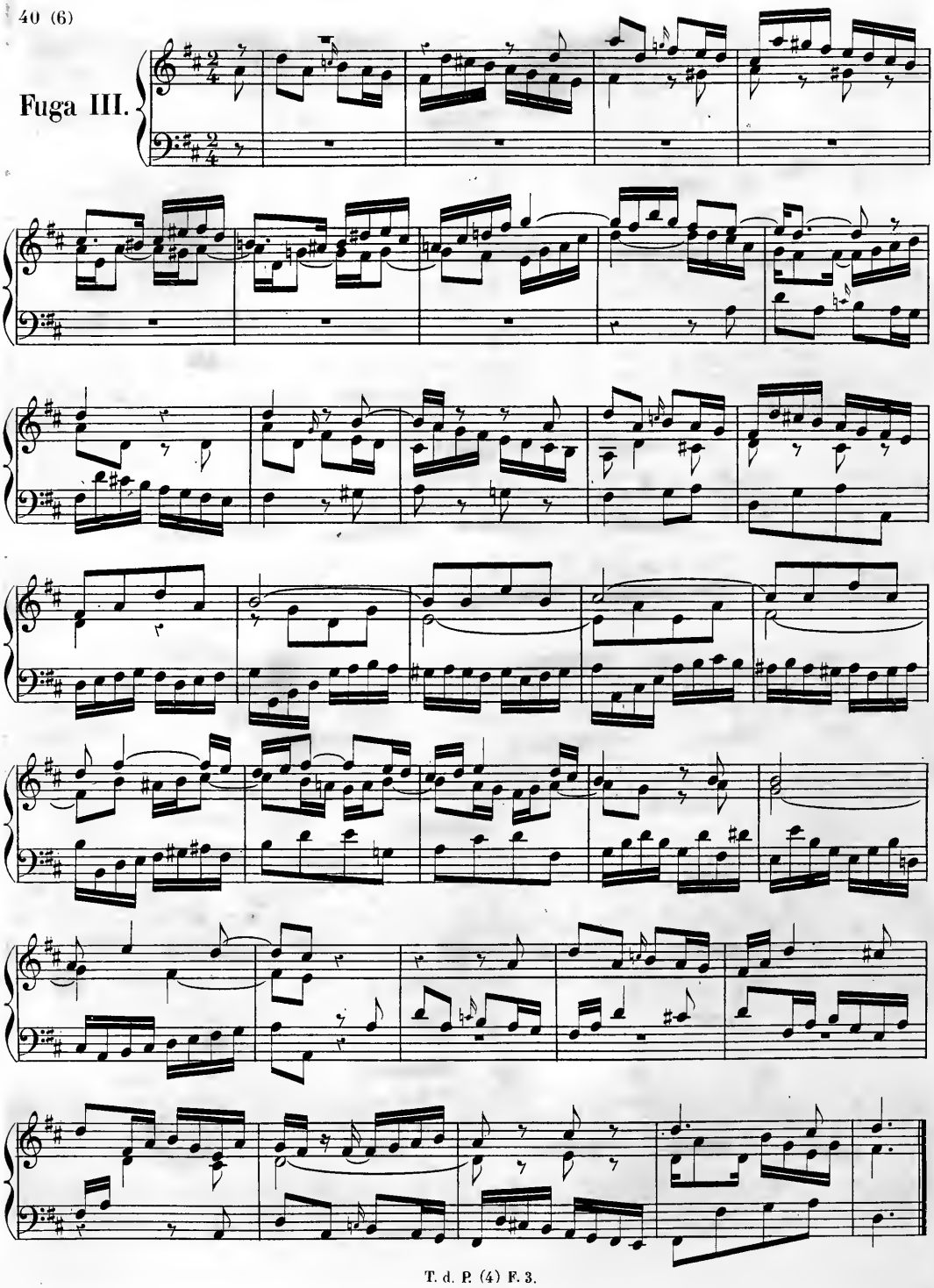


Fuga II.

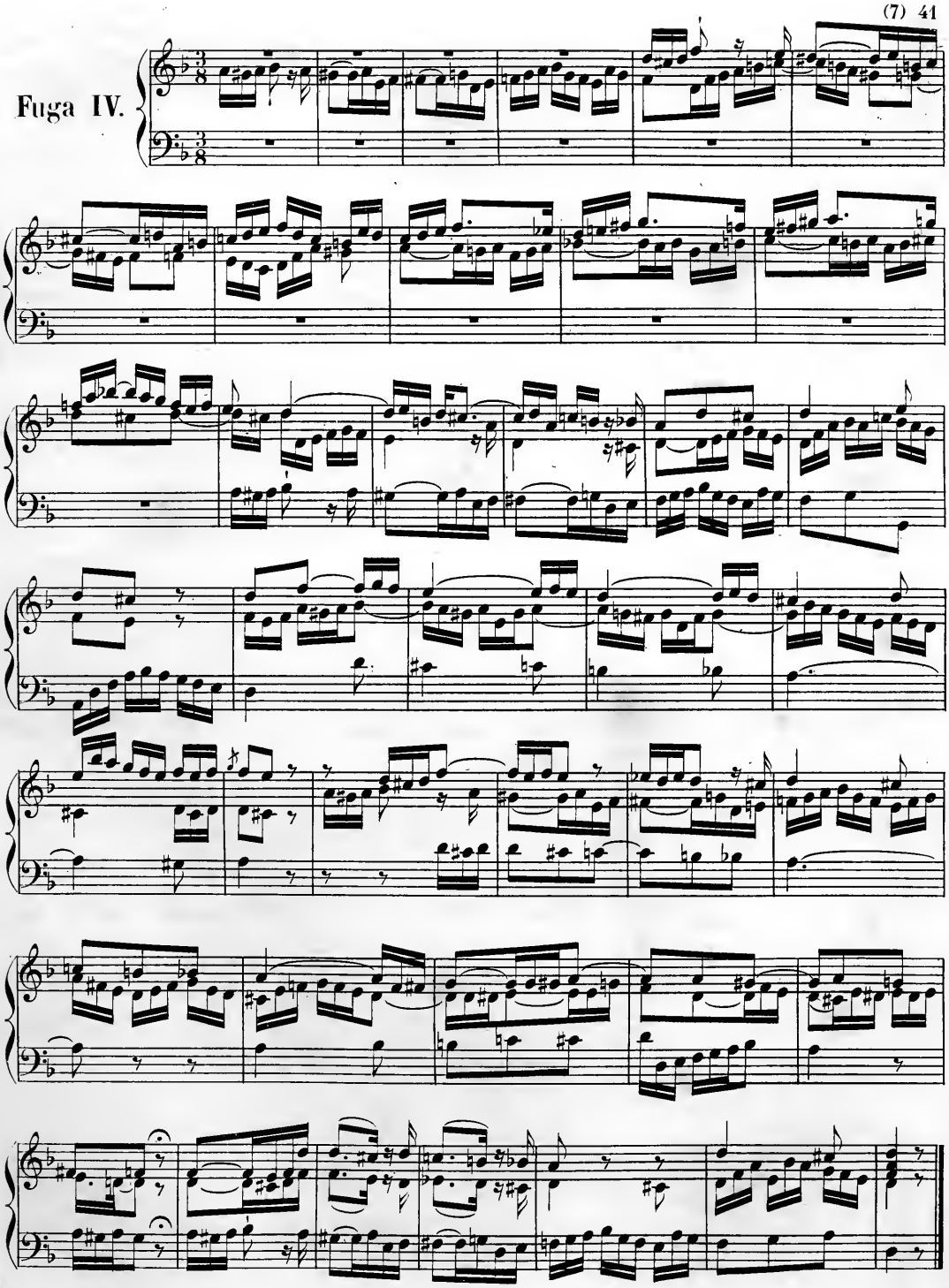


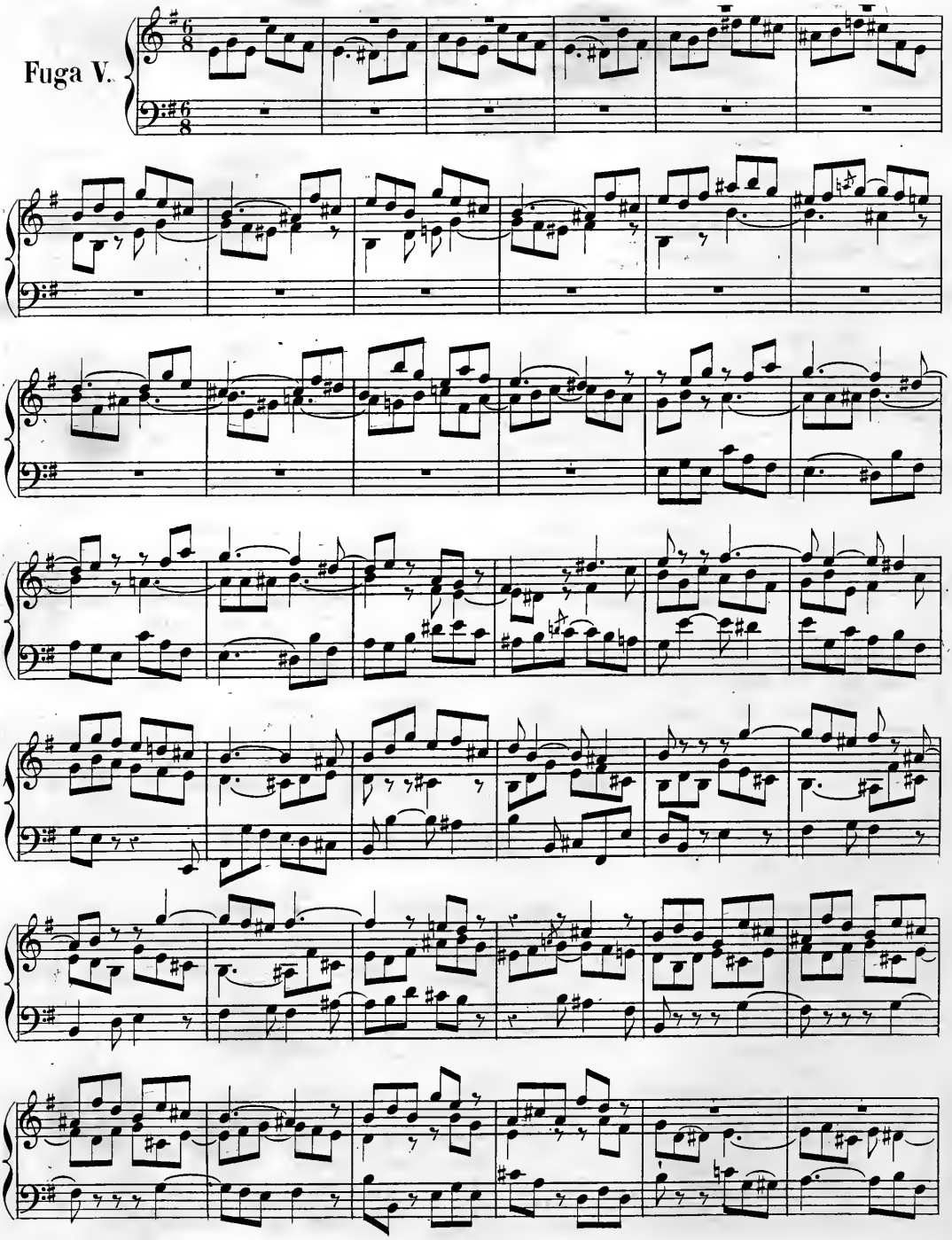


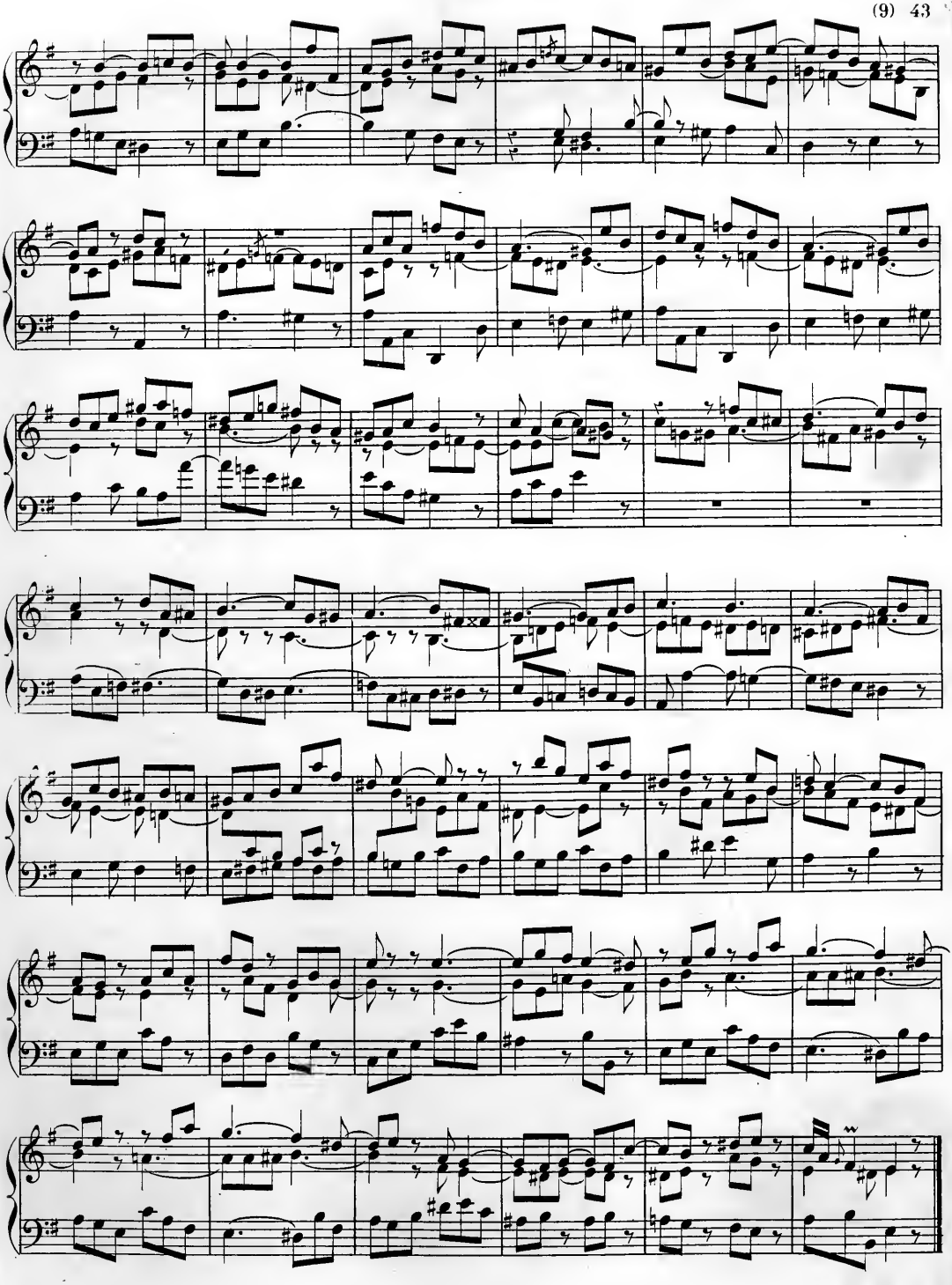
Fuga III.



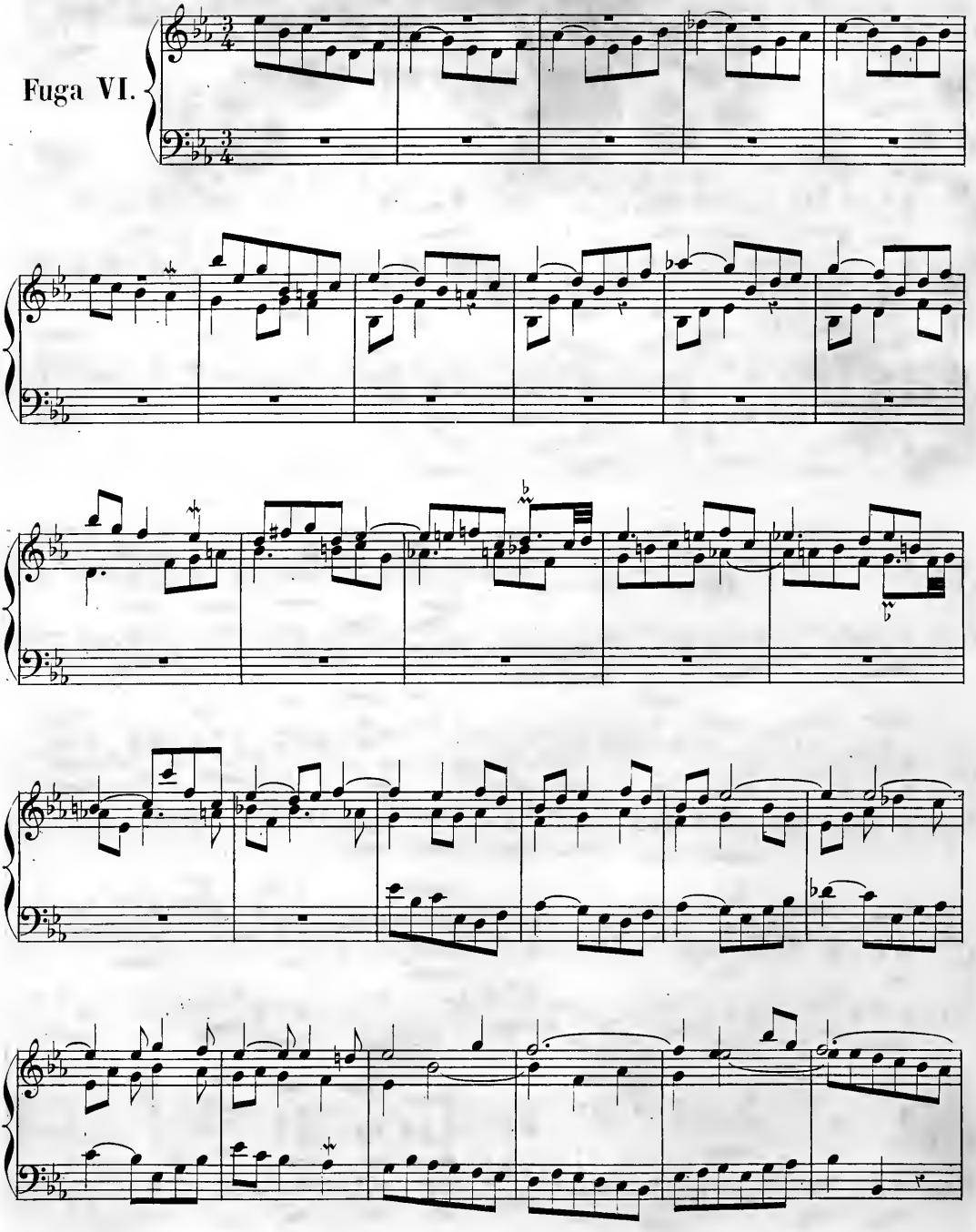
Fuga IV.

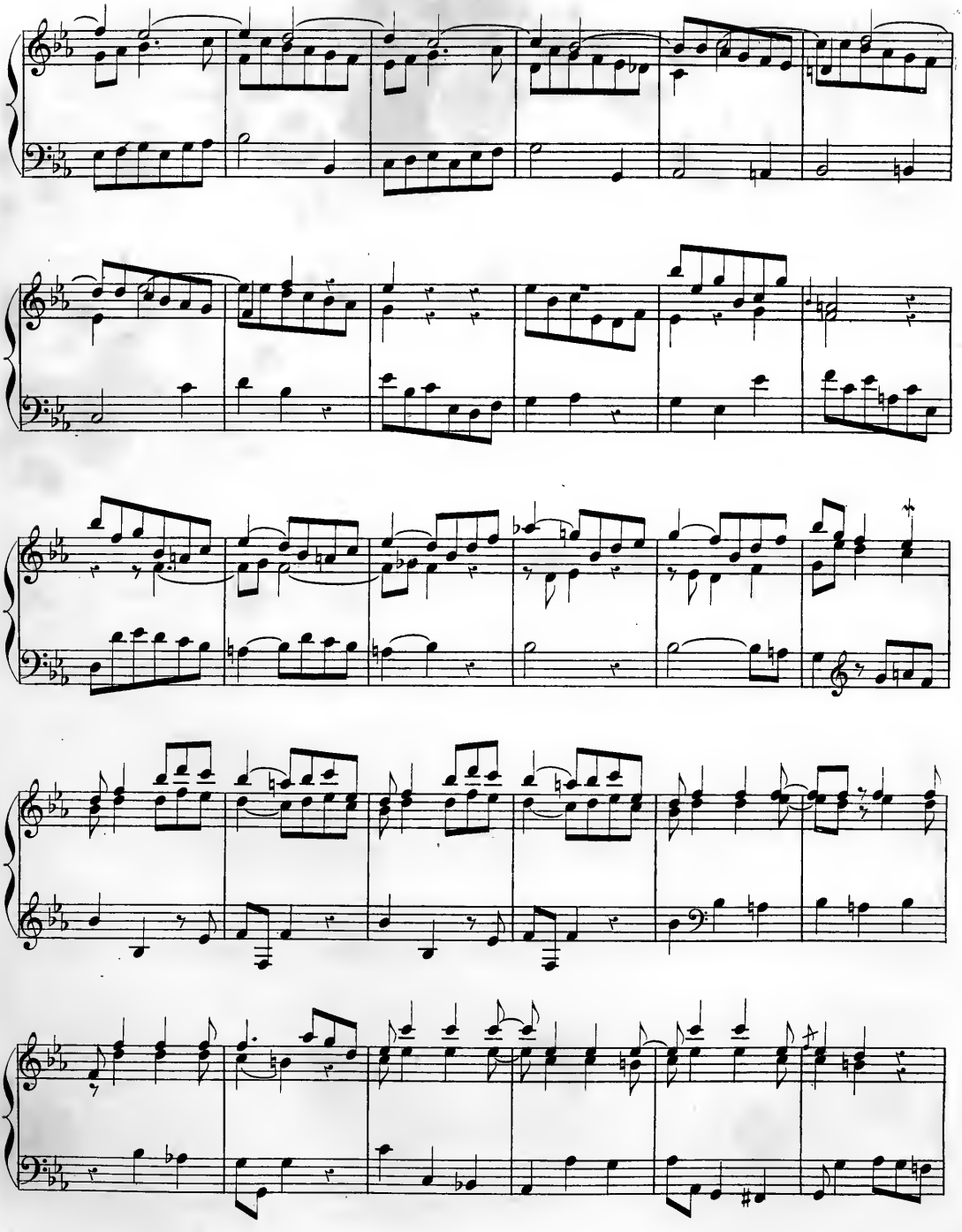


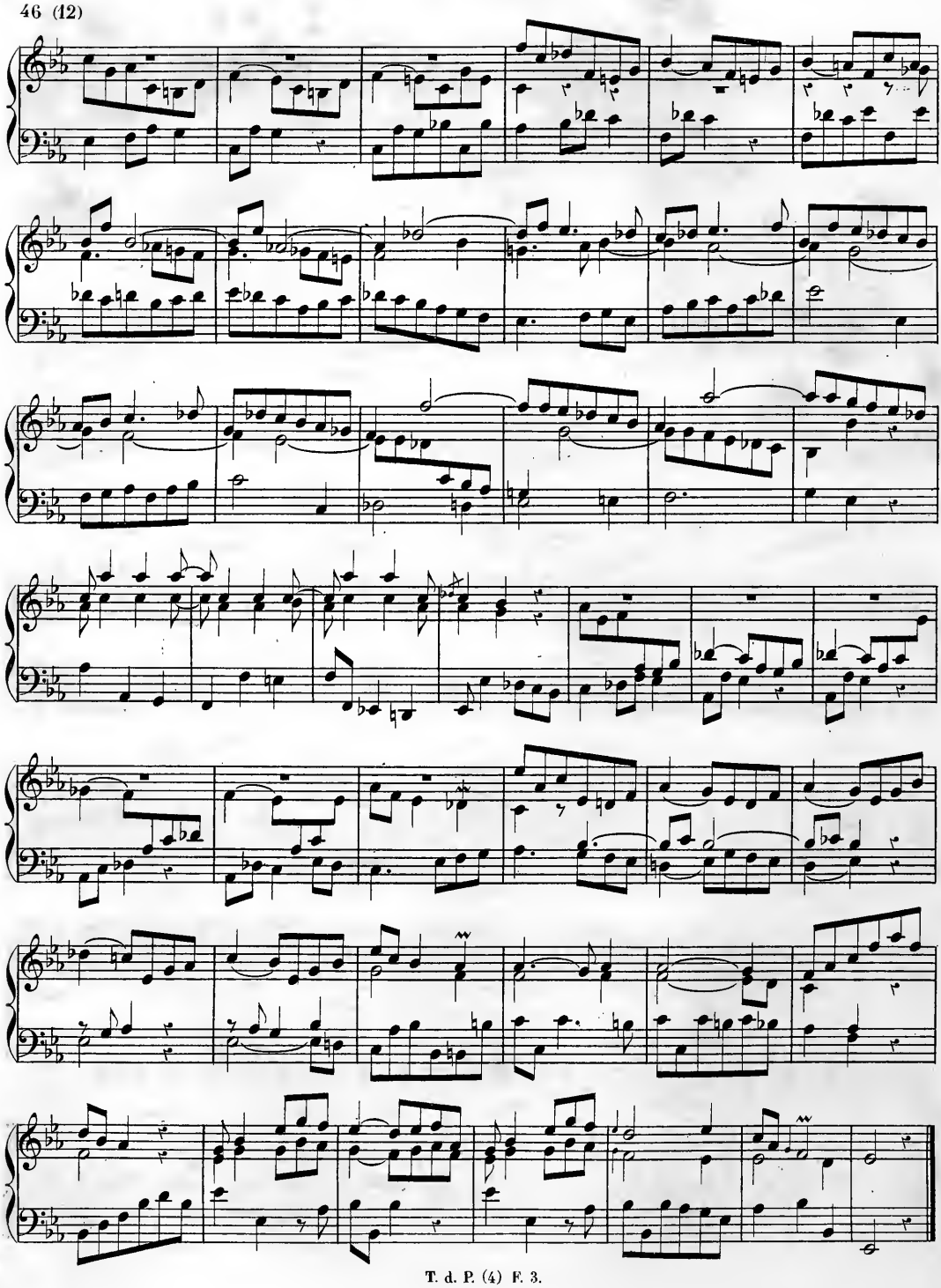

Fuga V.



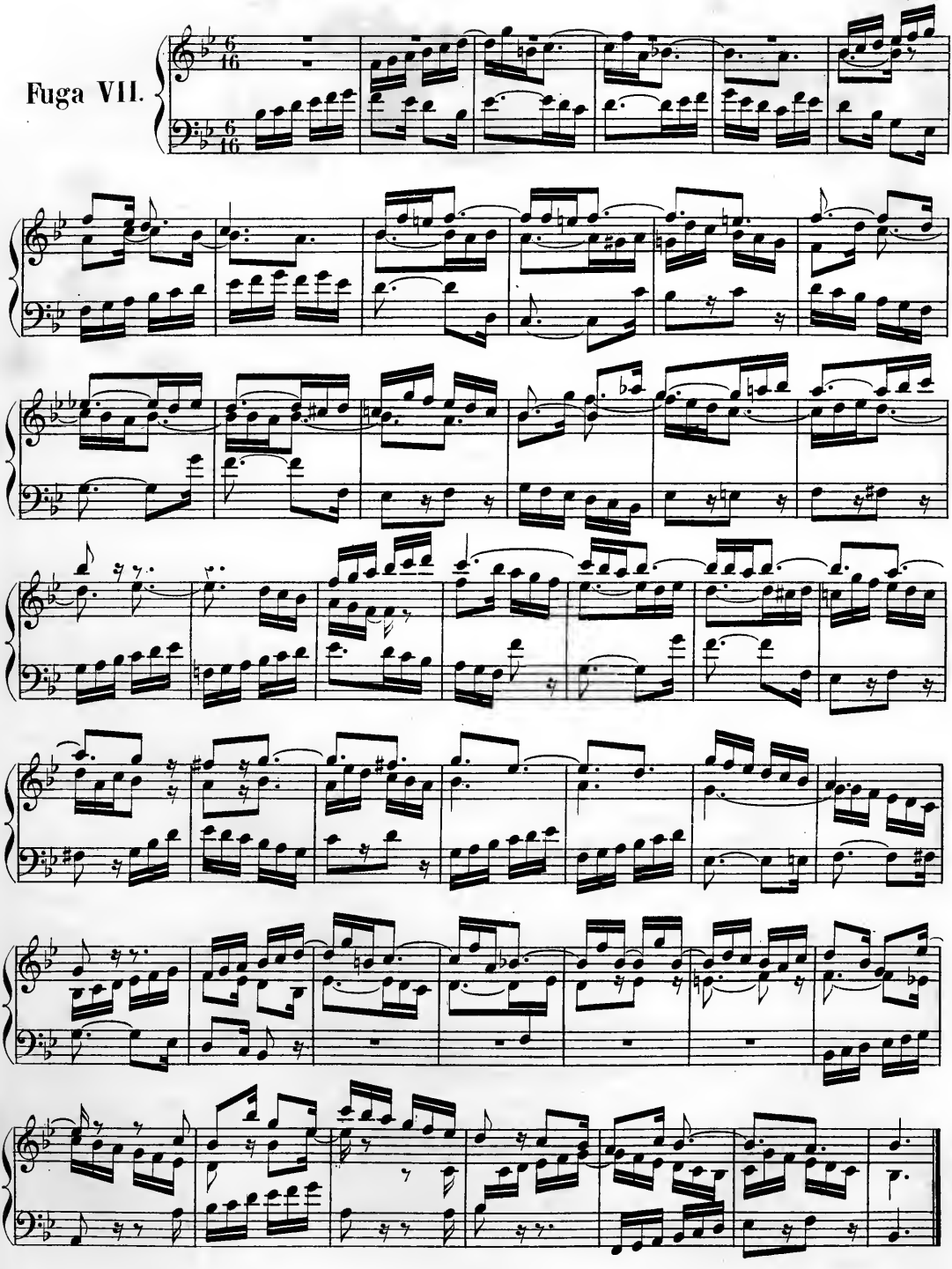
Fuga VI.



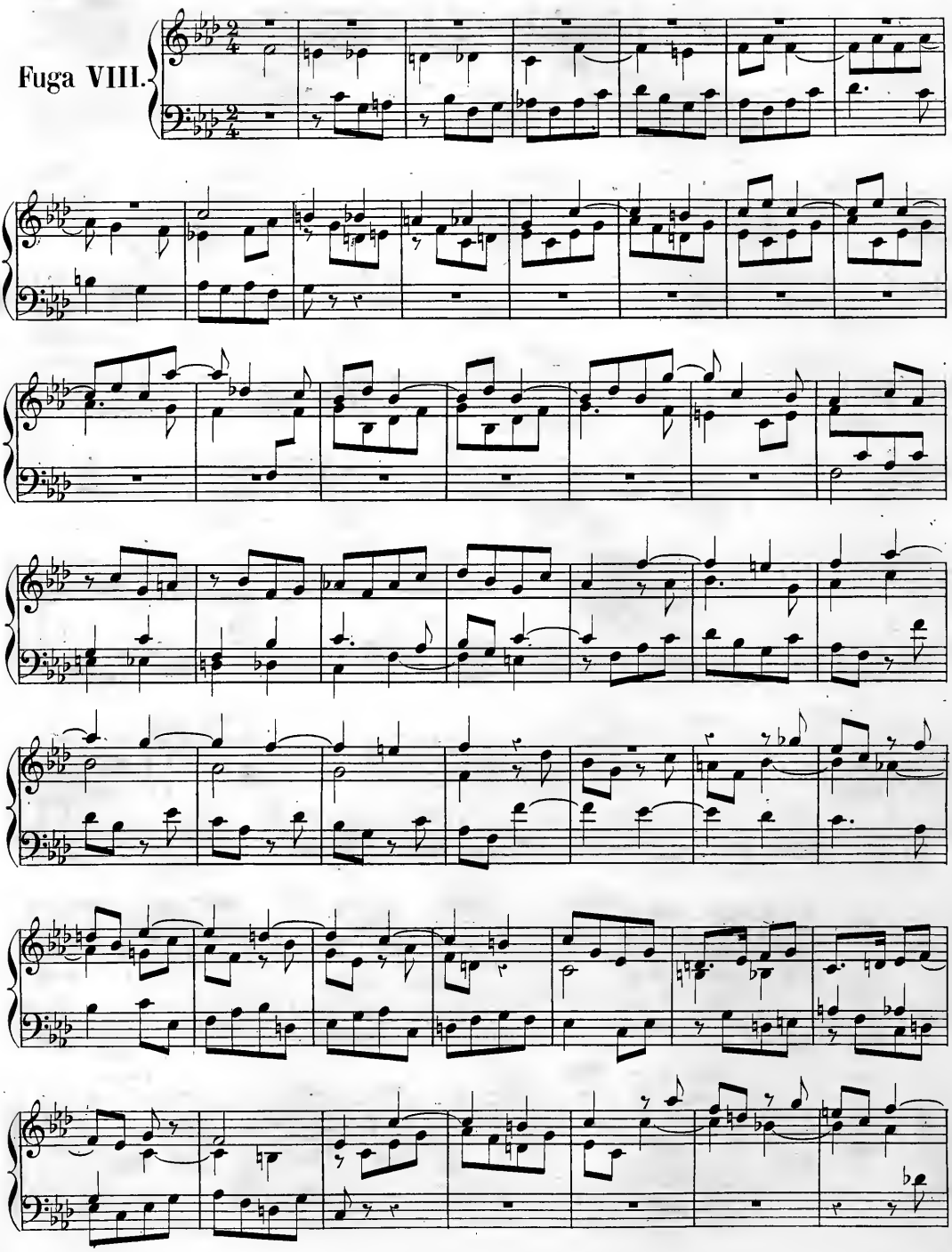


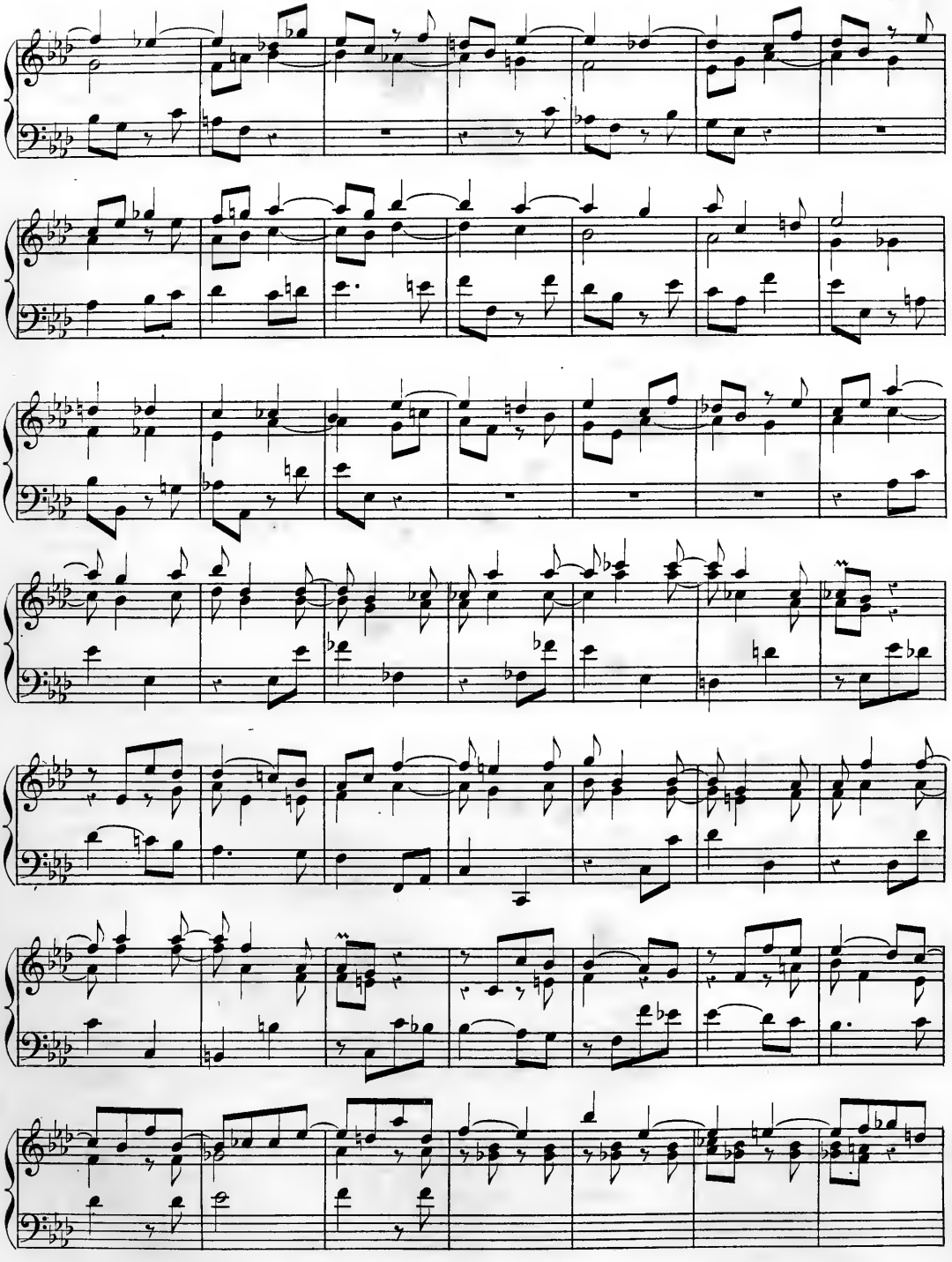


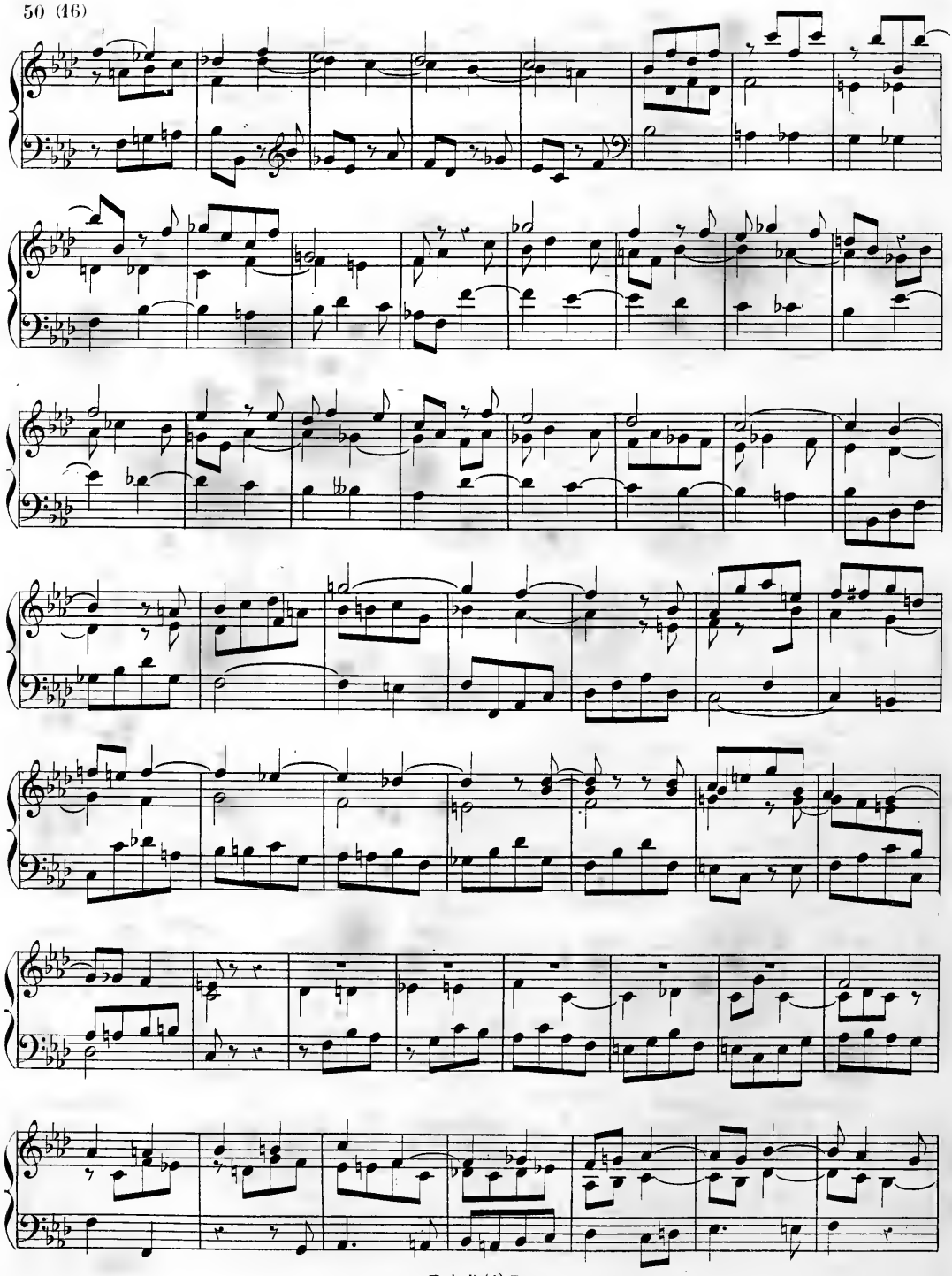
Fuga VII.

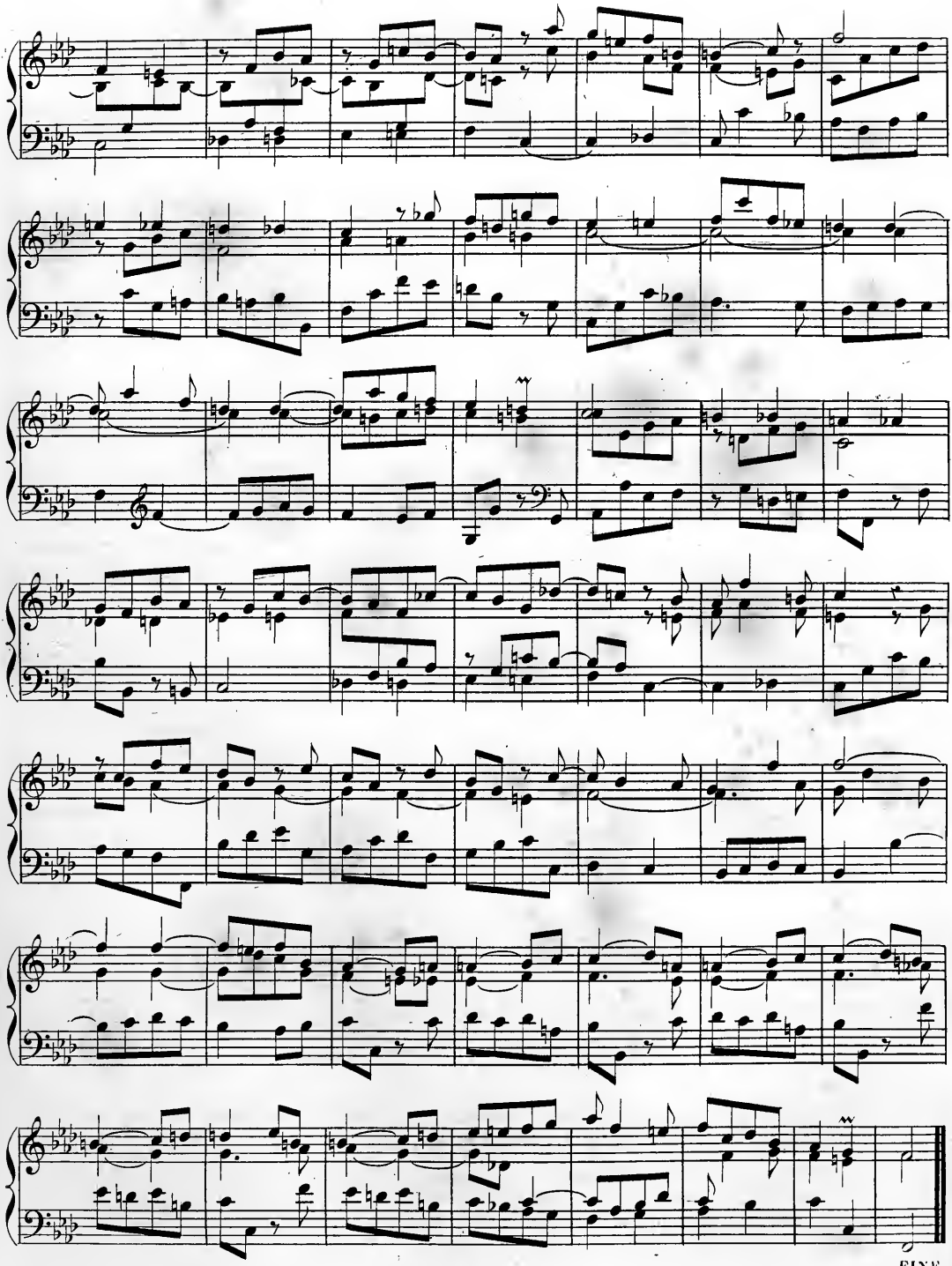


Fuga VIII.









T. d. P. (4) F. 3.

FINE.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

JEAN-GUILLAUME HÆSSLER.

Né à Erfurt le 29 mars 1747, Jean-Guillaume Hæssler montra, tout jeune encore, de rares dispositions pour la musique. Neveu de Kittel, organiste célèbre et l'un des meilleurs élèves de Jean-Sébastien Bach, il reçut de son oncle des leçons de clavecin et d'orgue dès l'âge de neuf ans. Ses progrès furent si rapides que, à l'âge de quatorze ans, il obtint la place d'organiste de l'église des Récollets dans sa ville natale. Cependant son père, fabricant d'étoffes appelées *peluches*, le destinait à sa profession et le faisait travailler dans son atelier pendant les intervalles des heures d'études, ne voulant lui laisser cultiver la musique que comme un délassement. L'organisation d'artiste du jeune Hæssler triompha des obstacles que lui opposait la volonté de son père. Les leçons de Kittel en avaient fait un exécutant habile sur le clavecin et sur l'orgue; mais son instruction avait été négligée en ce qui concerne la théorie de l'harmonie et de la composition : il éprouvait le besoin d'acquérir ces connaissances si nécessaires à l'organiste. Entraîné dans de continuels voyages, dont le but était d'entendre les artistes les plus renommés de son temps, il visita d'abord Weimar et Gotha, villes peu éloignées d'Erfurt, où il se rendait à pied, rentrant ensuite dans la fabrique de son père, où il redevenait ouvrier. Quelques économies lui permirent enfin de s'affranchir de la situation vulgaire où il avait été retenu jusqu'alors, et il partit en 1772 pour Brunswick, d'où il alla à Gœttingue, puis à Dresde, et enfin à Leipsick. Là, il s'arrêta pendant neuf mois et y étudia l'harmonie chez Hiller, dont l'enseignement méthodique lui fit acquérir la connaissance complète de cette science.

De tous les compositeurs qui écrivaient alors pour le clavecin, Charles-Philippe-Emmanuel Bach était incontestablement le chef, par son génie comme par son talent d'exécution. En quittant Leipsick, Hæssler se rendit à Hambourg, près de ce grand artiste, qui l'accueillit avec sa bonté habituelle, lui prodigua ses conseils, et perfectionna son talent de claveciniste et d'organiste. La difficulté de trouver des moyens d'existence en Allemagne, à cette époque, pour l'artiste inconnu qui n'était pas attaché à une chapelle princière, obligea bientôt Hæssler à reprendre le chemin du lieu de sa naissance. De retour à Erfurt, il y reprit possession de sa place de directeur de musique et d'organiste de l'église des Récollets, et en remplit les fonctions pendant dix ans (1780 à 1790), se livrant dans le même temps à l'enseignement de la musique. Après un court séjour à Londres, qu'il fit en 1790, il partit pour la Russie, vécut quelque temps à Pétersbourg, et finit par s'établir à Moscou, où il passa les trente dernières années de sa vie, comme professeur de piano et directeur de la mu-

sique de la princesse Nisowitz. Il mourut dans le palais de cette dame, le 25 mars 1822. Il avait épousé à Erfurt une de ses élèves, bonne pianiste de qui l'on a quelques compositions agréables.

Hæssler a écrit pour le piano et pour l'orgue plusieurs ouvrages d'un mérite très-distingué. Dans ses premières œuvres, son style avait de l'analogie avec celui de Charles-Philippe-Emmanuel Bach; plus tard il modifia sa manière et se rapprocha de celle de Mozart. Il professait pour ce grand homme une admiration qui allait jusqu'à l'enthousiasme et au culte. Son œuvre premier, composé de six sonates et une fantaisie pour piano seul, parut à Leipsick, en 1776; on y trouve des choses charmantes. Ses autres ouvrages pour le piano sont ceux-ci : — Six sonates nouvelles, avec une suite de chansons : *ibid.*, 1776. — Six sonates faciles pour le clavecin, 1780. — Pièces de clavecin et de chant de divers genres, premier recueil, 1782. On trouve dans ce cahier quelques jolies bagatelles de Mme Hæssler. — Pièces de clavecin, etc.; deuxième recueil, 1786. — Six solos pour clavecin, moitié faciles et moitié difficiles. — Six sonates faciles pour clavecin; première partie, 1786; deuxième partie, 1787. L'auteur y donne, comme préface, sa propre biographie. — Six concertos pour le clavecin avec orchestre, 1790. — Grande sonate pour piano à trois mains; Riga, 1793. — Chanson russe avec douze variations pour le clavecin, n° 1; Pétersbourg, 1793. Une deuxième édition de ce petit ouvrage a été publiée dans la même ville en 1795, avec quatorze variations. — Fantaisie et sonate pour le clavecin, n° 1; Pétersbourg, 1794. — *Idem.*, n° 2, *ibid.* — Caprice et sonate pour le clavecin; Pétersbourg, 1796. — Trois grandes sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon et violoncelle, op. 16; Moscou, 1802. — On a aussi de Hæssler quatre recueils de pièces pour l'orgue, et une cantate avec accompagnement de piano, pour le mariage du grand-duc Alexandre (plus tard empereur de Russie) avec la princesse Élisabeth.

La musique de Hæssler se recommande par le charme et la distinction; elle ne vise pas à la sévérité du style, mais on y trouve parfois le caractère expressif, comme on le remarquera dans l'adagio du second solo de cette livraison. La manière de cet artiste était une introduction à la facture moderne.

1776—1782.

DEUX FANTAISIES

pour le

CLAVECIN

COMPOSÉES

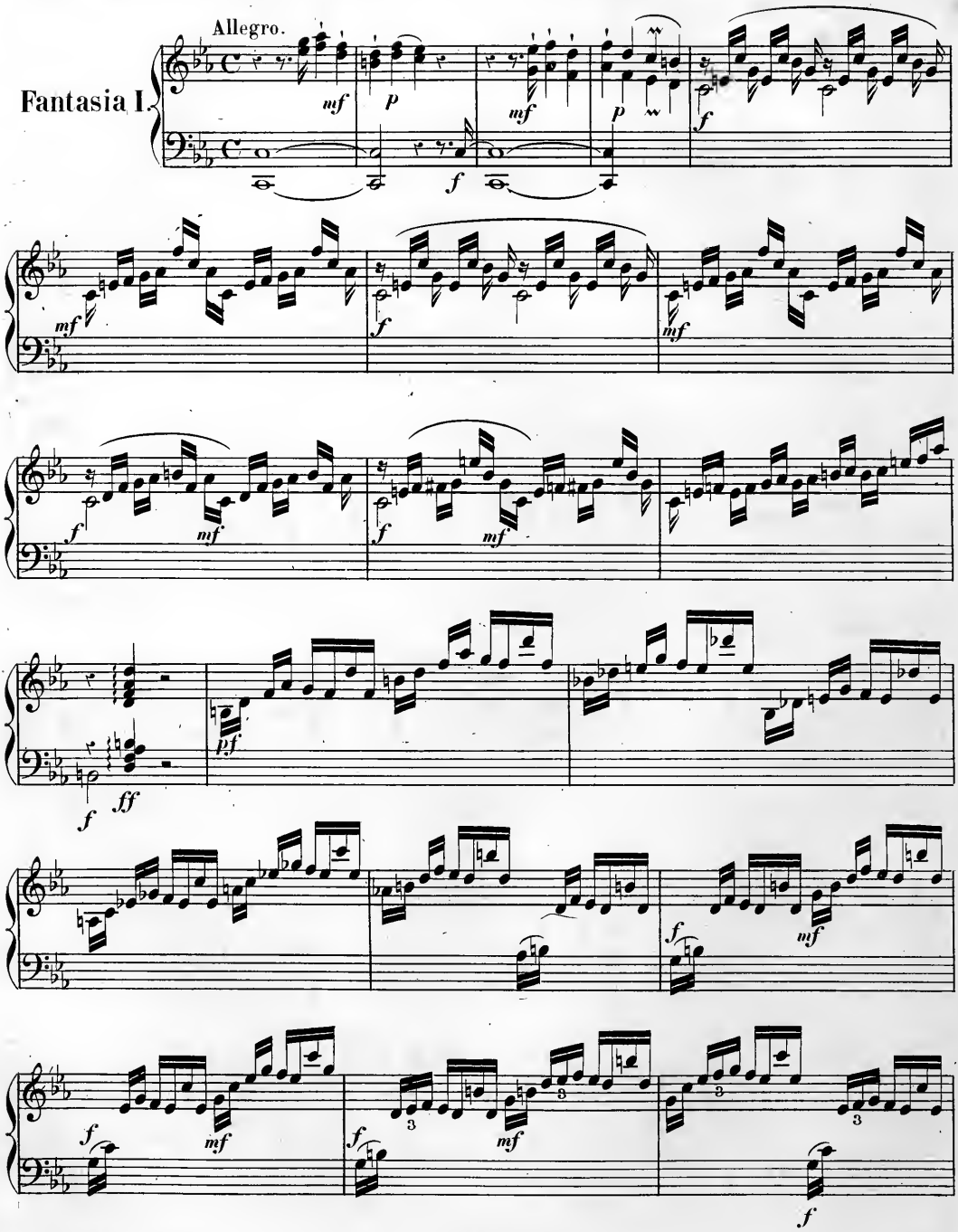
par

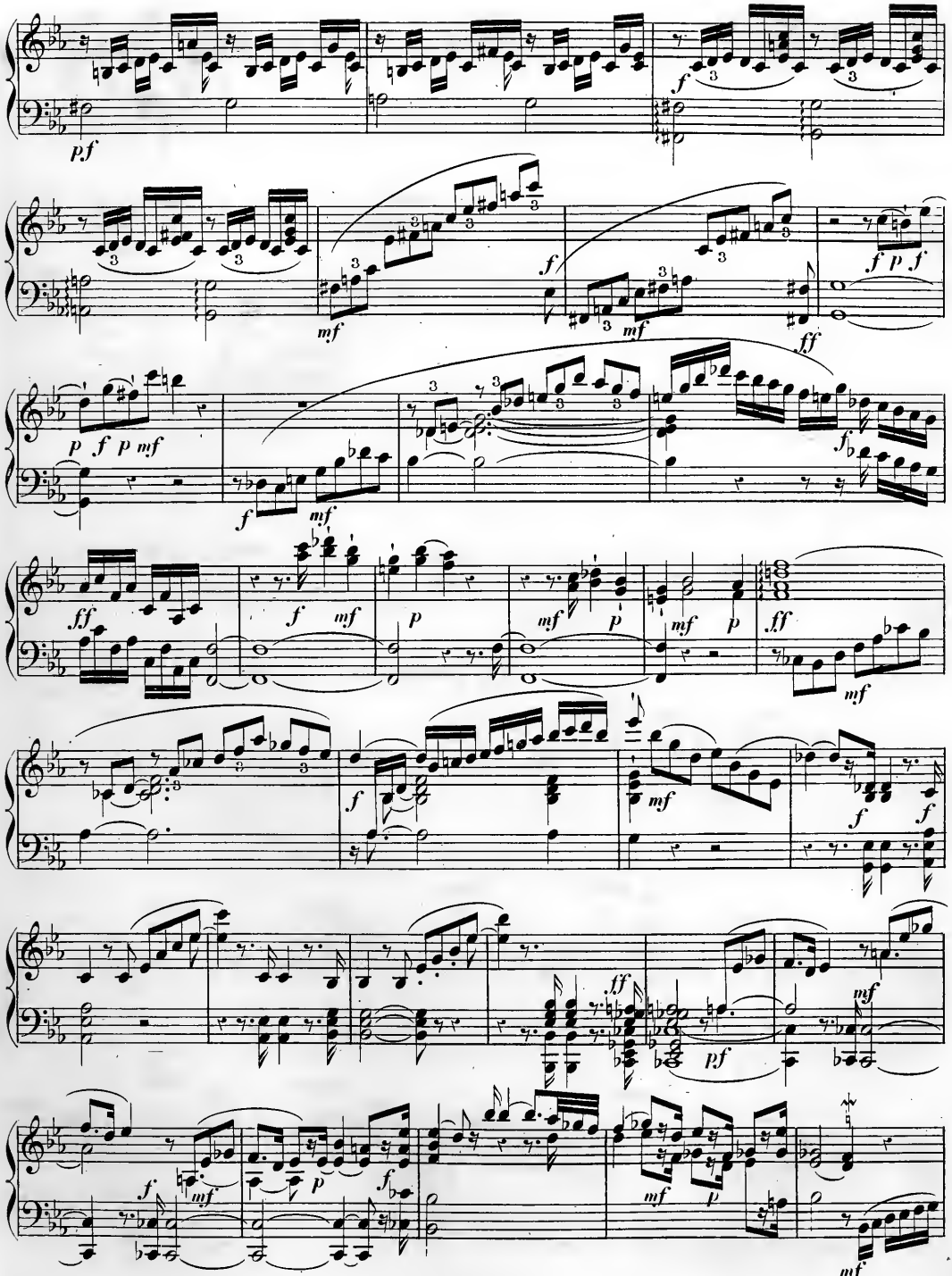
J. WILHELM HAESSLER.

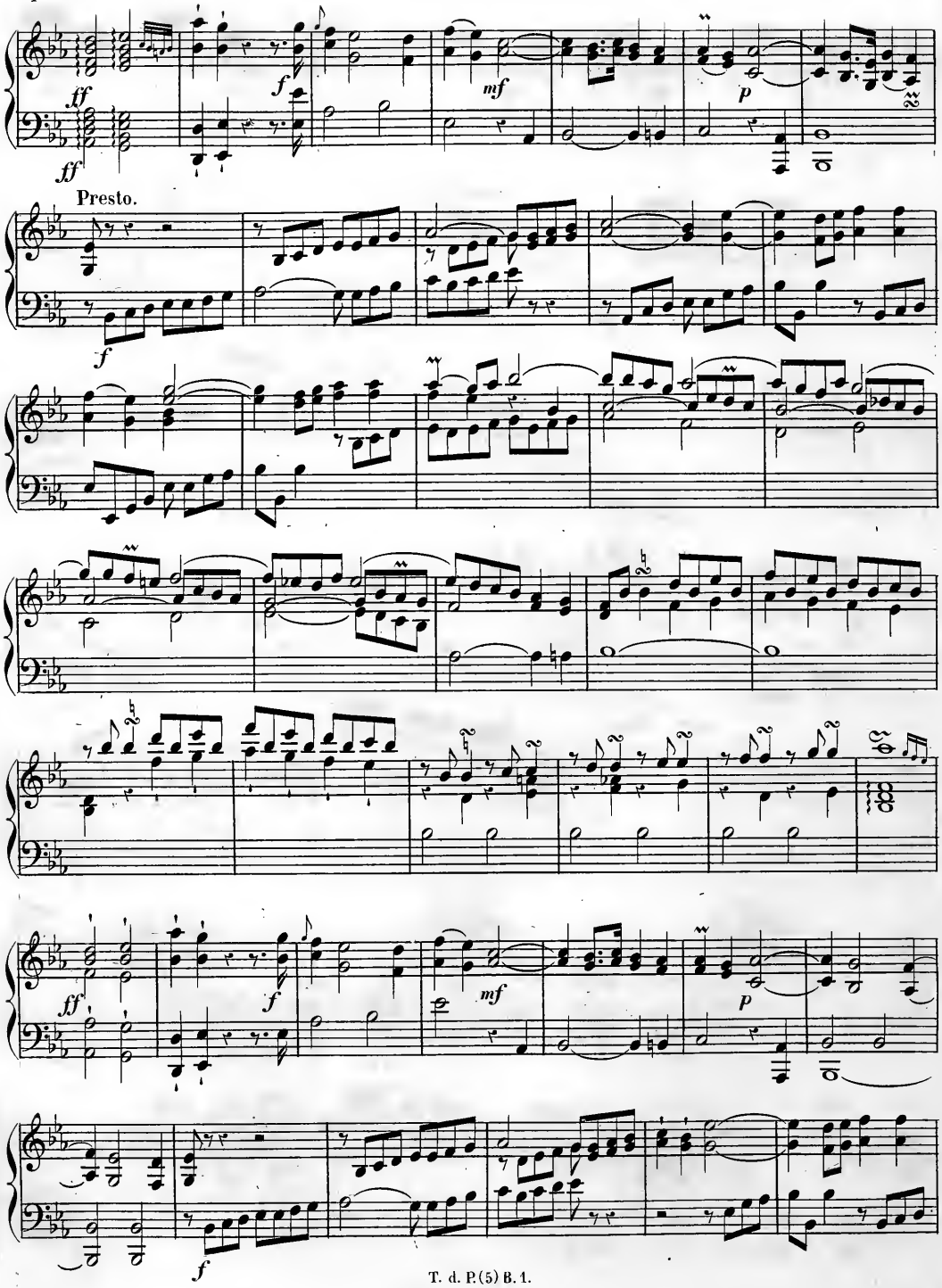
La première Fantaisie est gravée d'après l'édition originale de Schwickert à Leipzig et la deuxième d'après celle de l'auteur publiée à Erfurt.

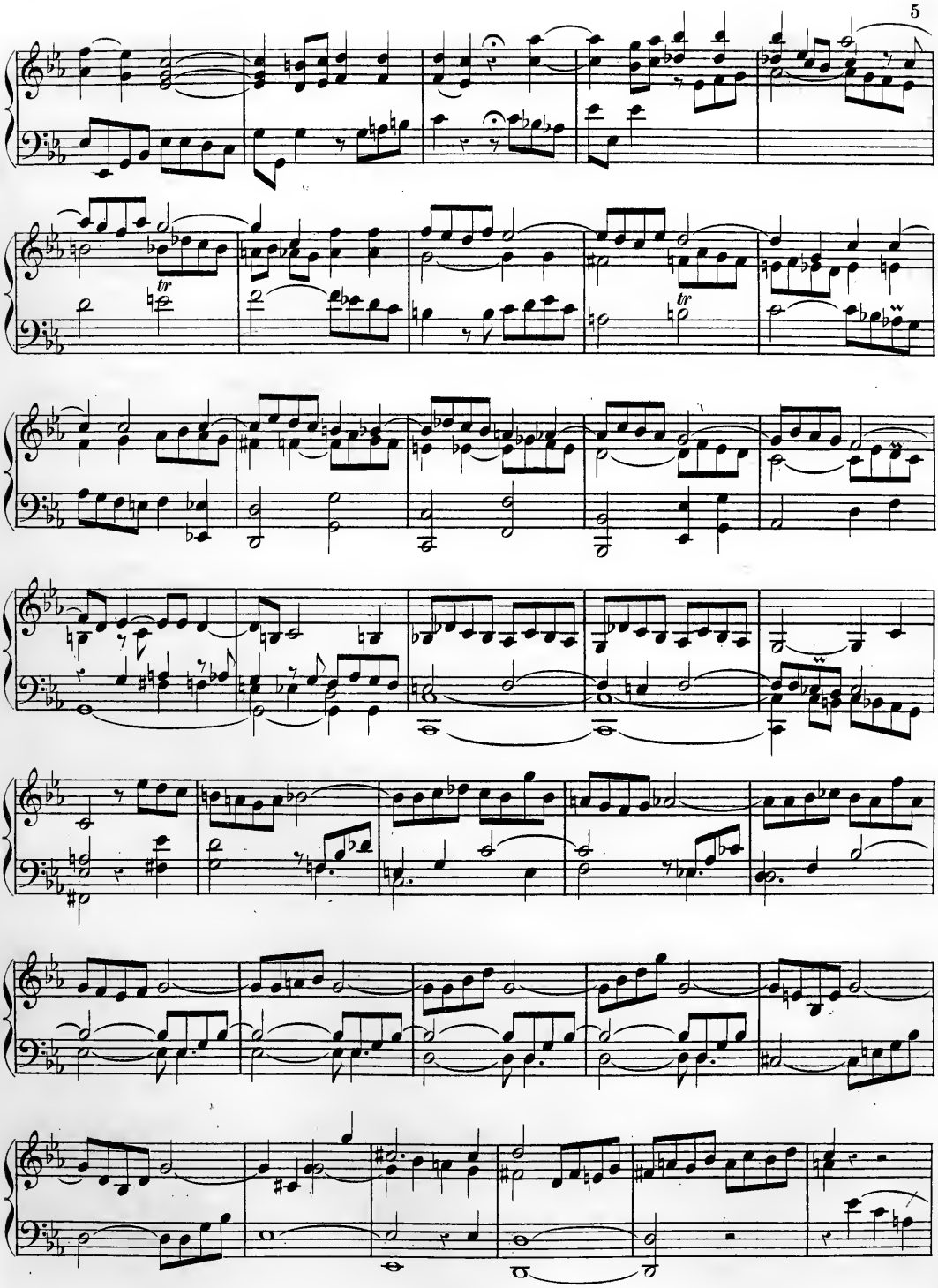
PUBLIÉ PAR L. FARRENC.— PARIS, 1865.

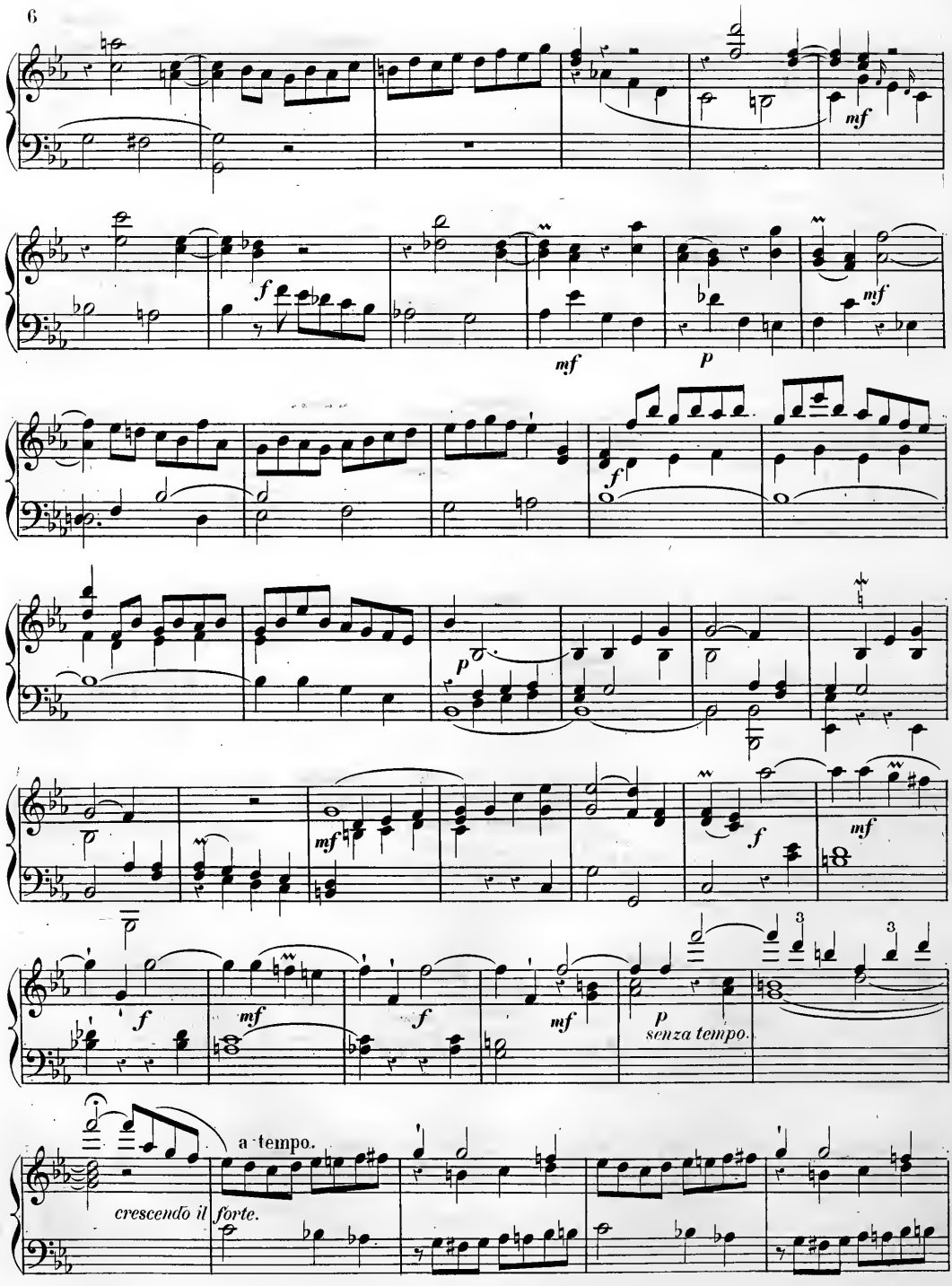
T. d. P. (5) B. 1.

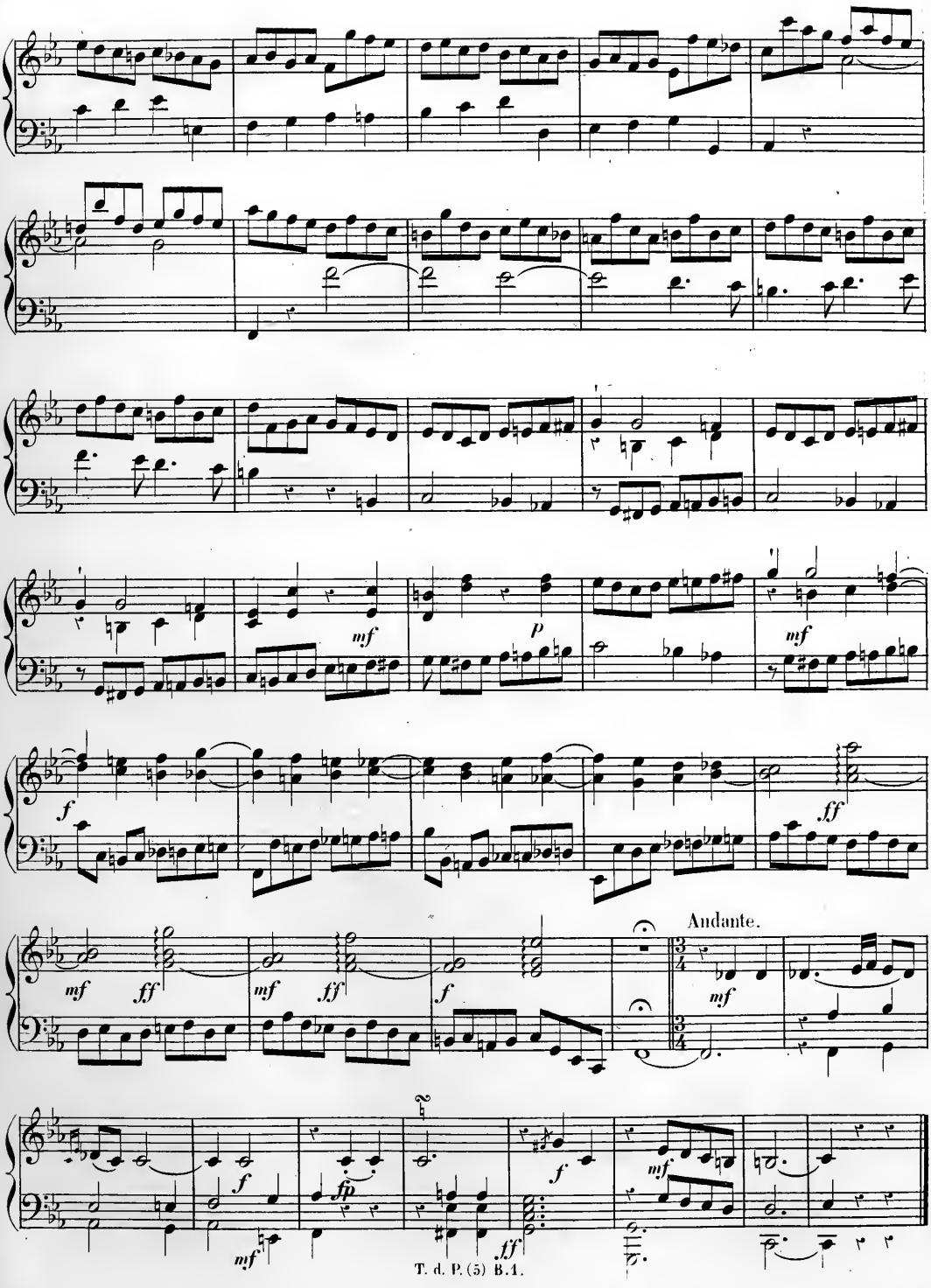

Allegro.
Fantasia I.




ff
ff
f
mf
p
Presto.
f
ff
f
mf
p
f

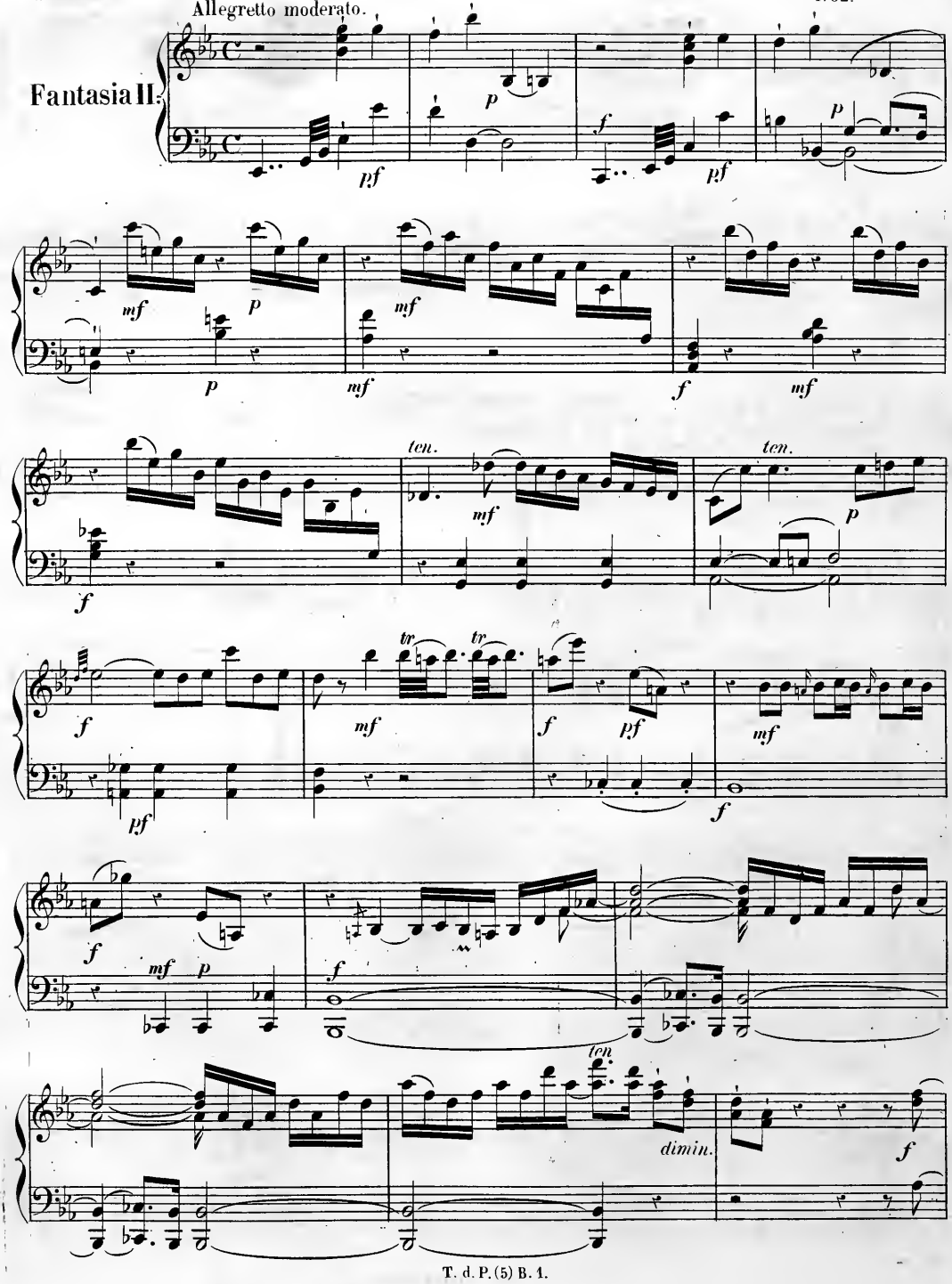


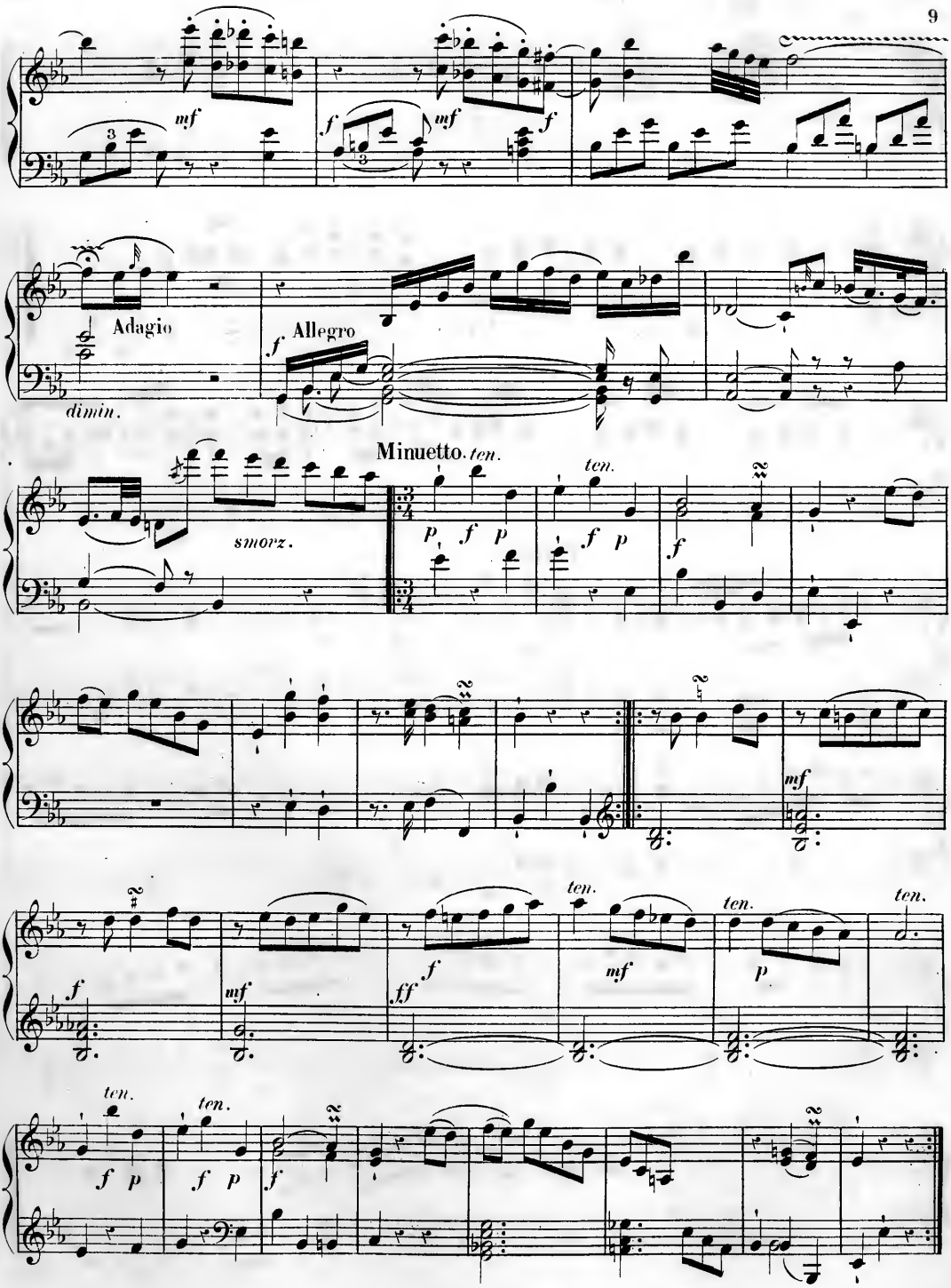

mf
f
mf
p
mf
f
p
mf
f
mf
f
mf
f
mf
p
senza tempo.
a tempo.
crescendo il forte.

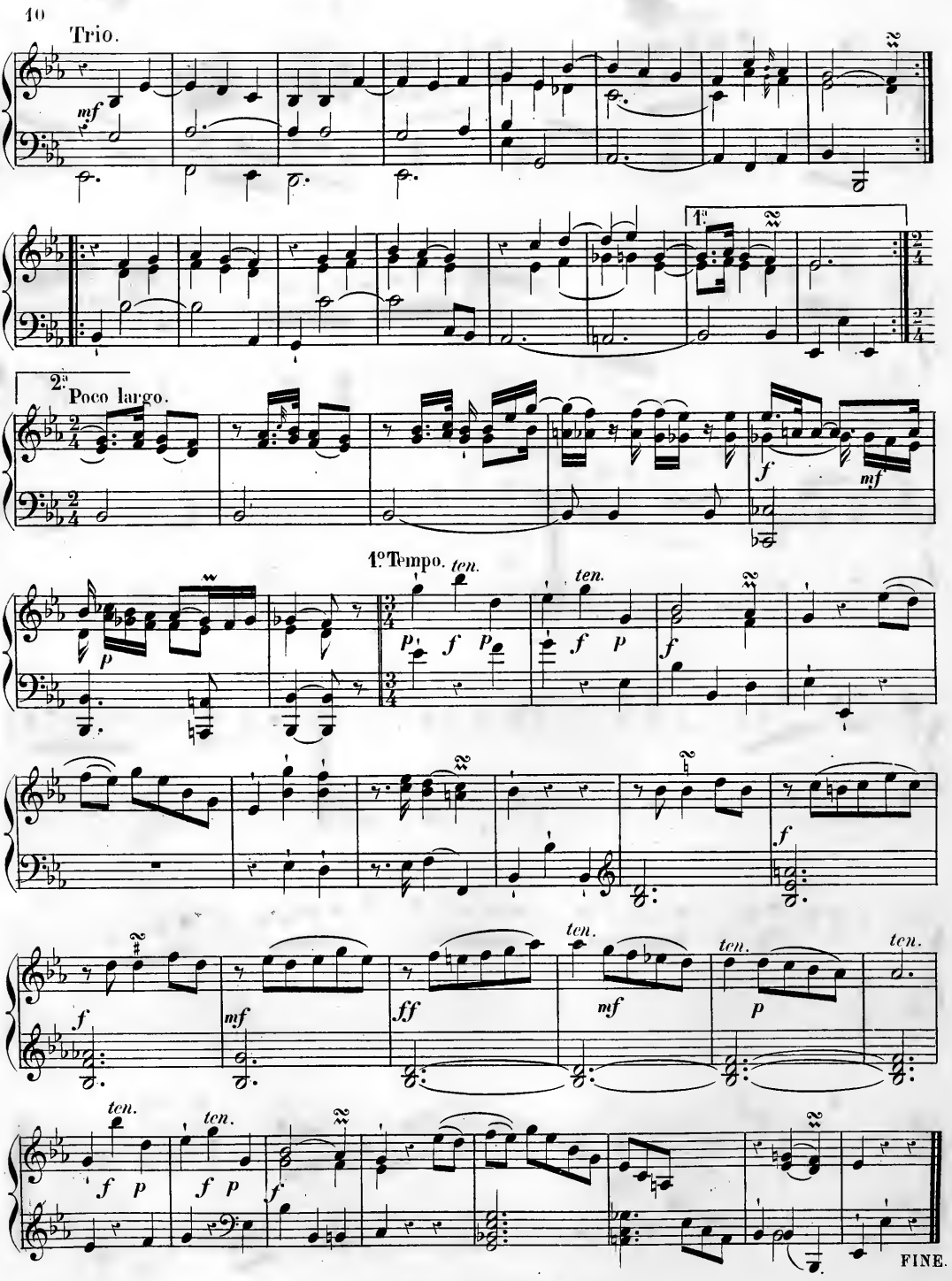

mf
p
mf
f
ff
mf
ff
mf
ff
f
Andante.
mf
f
fp
f
mf
mf
ff

Allegretto moderato.

Fantasia II.




mf
f
mf
f
Adagio
dimin.
f
Allegro
Minuetto.
ten.
smorz.
p
f
p
ten.
f
p
f
mf
f
mf
ff
f
mf
ten.
p
ten.
ten.
ten.
ten.
f
p
f
p
f


Trio.
mf
1a
2a
Poco largo.
f
mf
p
1o Tempo.
ten.
p
f
p
ten.
f
p
f
f
f
mf
ff
ten.
mf
ten.
p
ten.
ten.
f
p
ten.
f
p
f
FINE.

1779.

—

SIX SONATES

pour le

CLAVECIN ou le PIANO - FORTE

COMPOSÉES

par

J. WILHELM HAESSLER

Organiste de l'Église évangélique dite des Carmes déchaussés, à Erfurt.

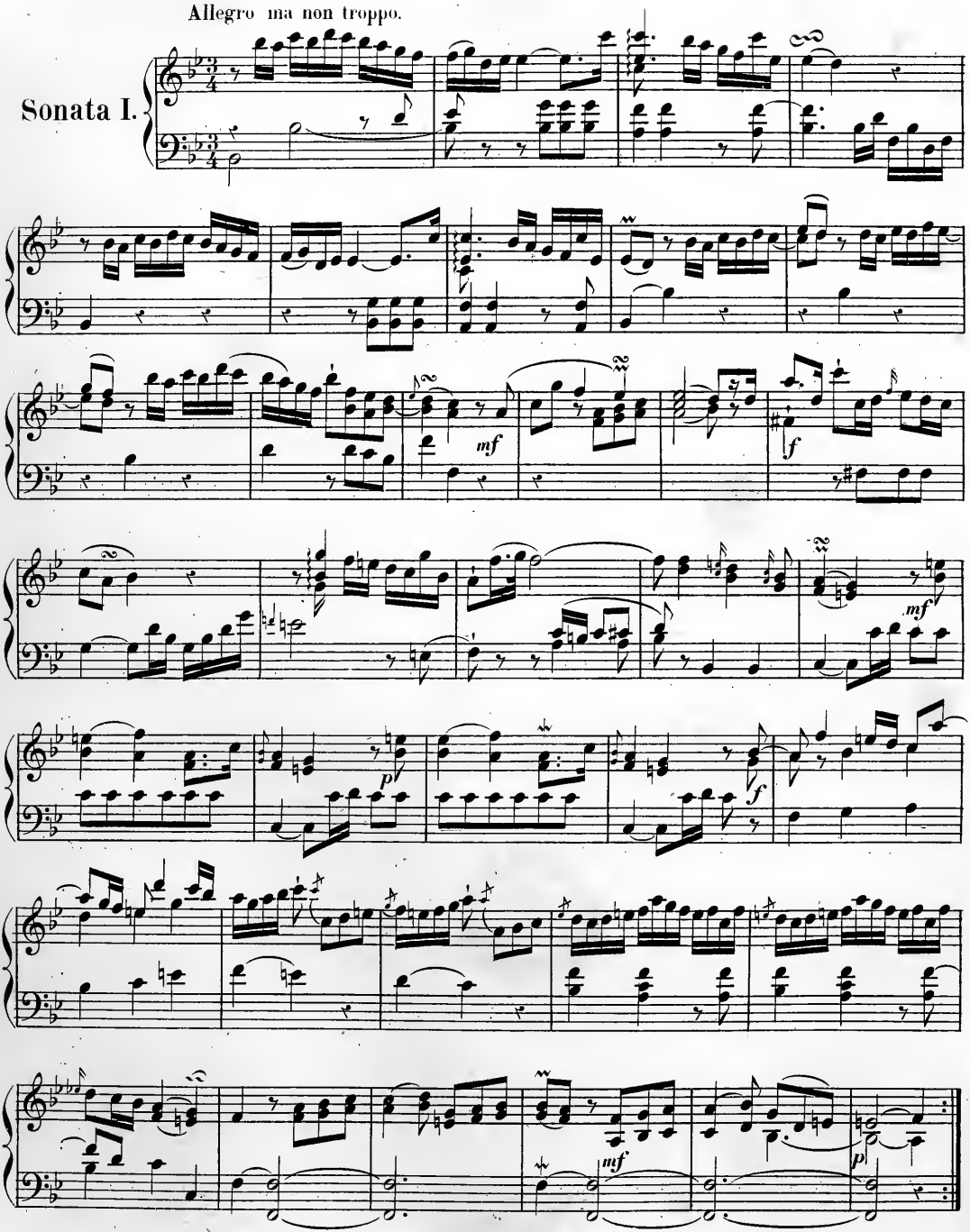
Gravées d'après l'édition originale de Schwickert à Leipzig.

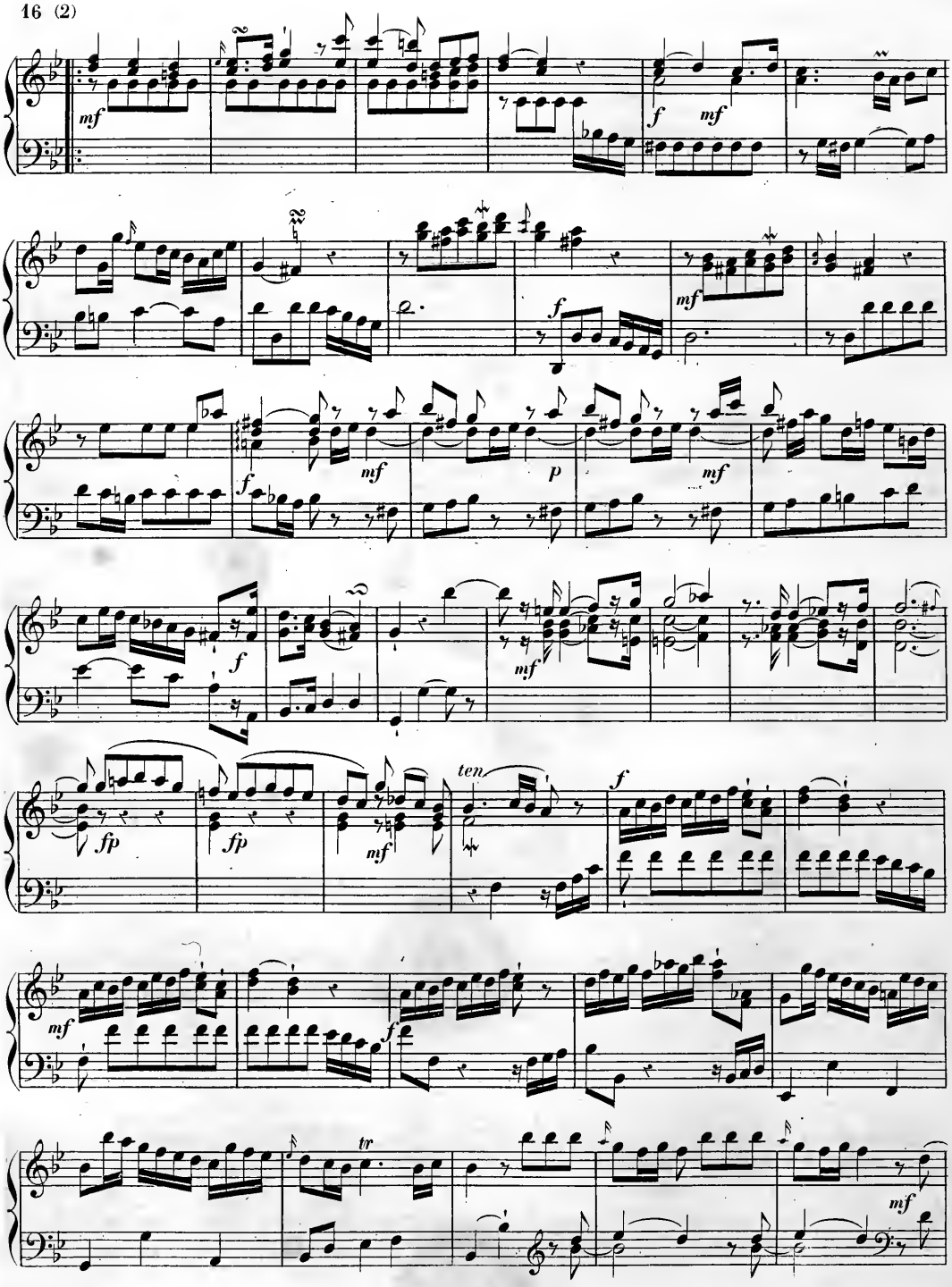
PUBLIÉ PAR L. FARRENC. — PARIS, 1865.

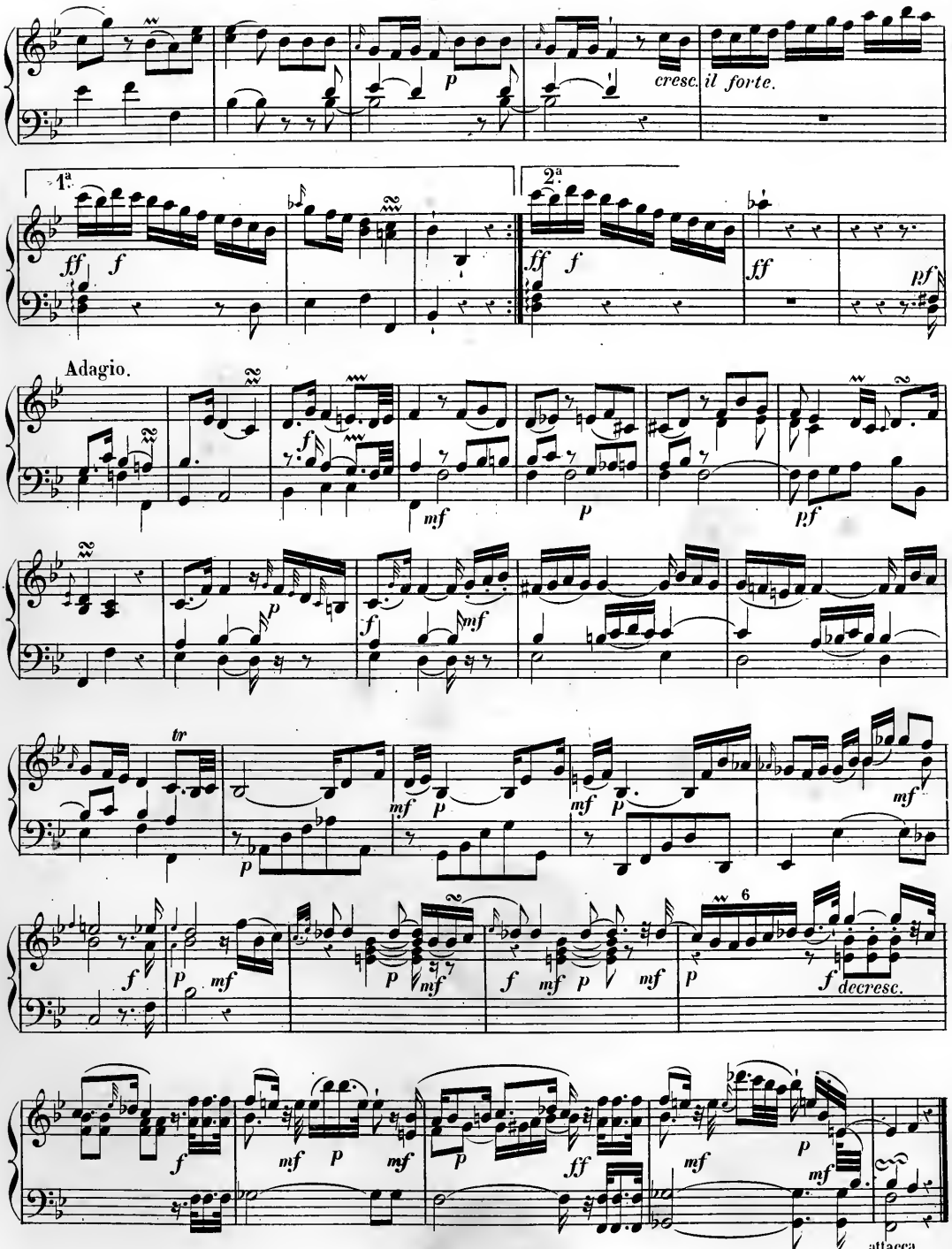
T. d. P. (5) B. 2.

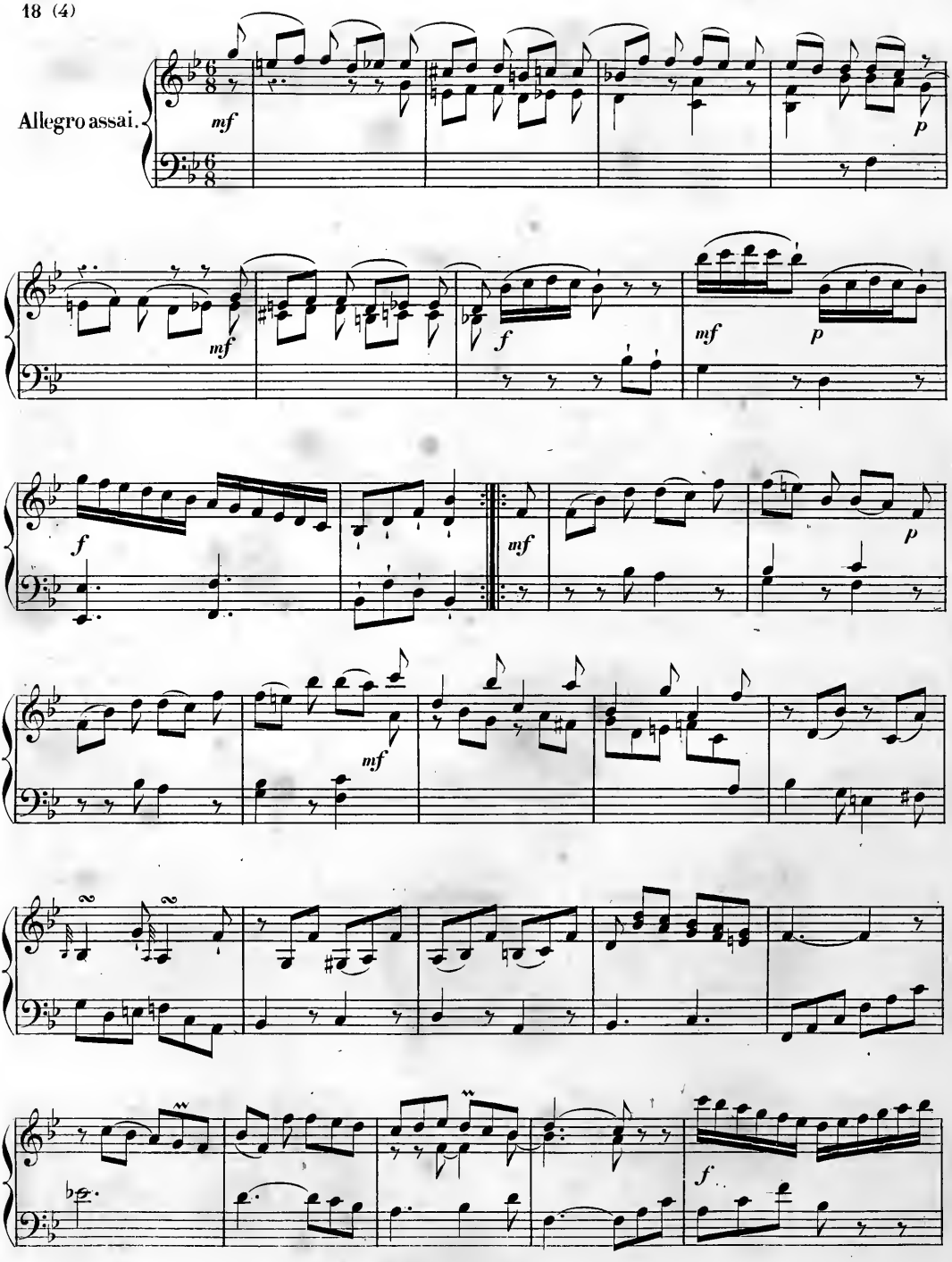
Allegro ma non troppo.

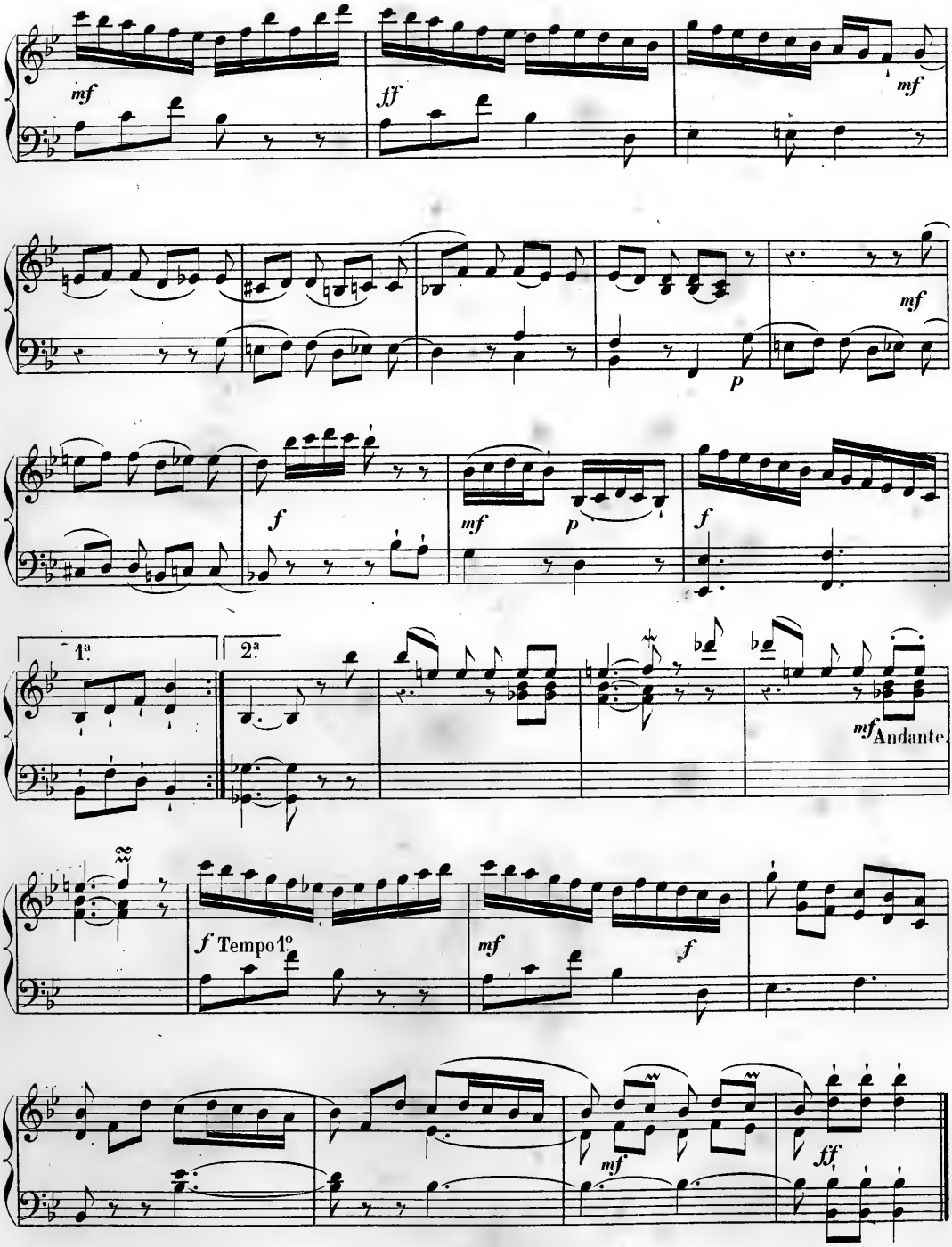
Sonata I.



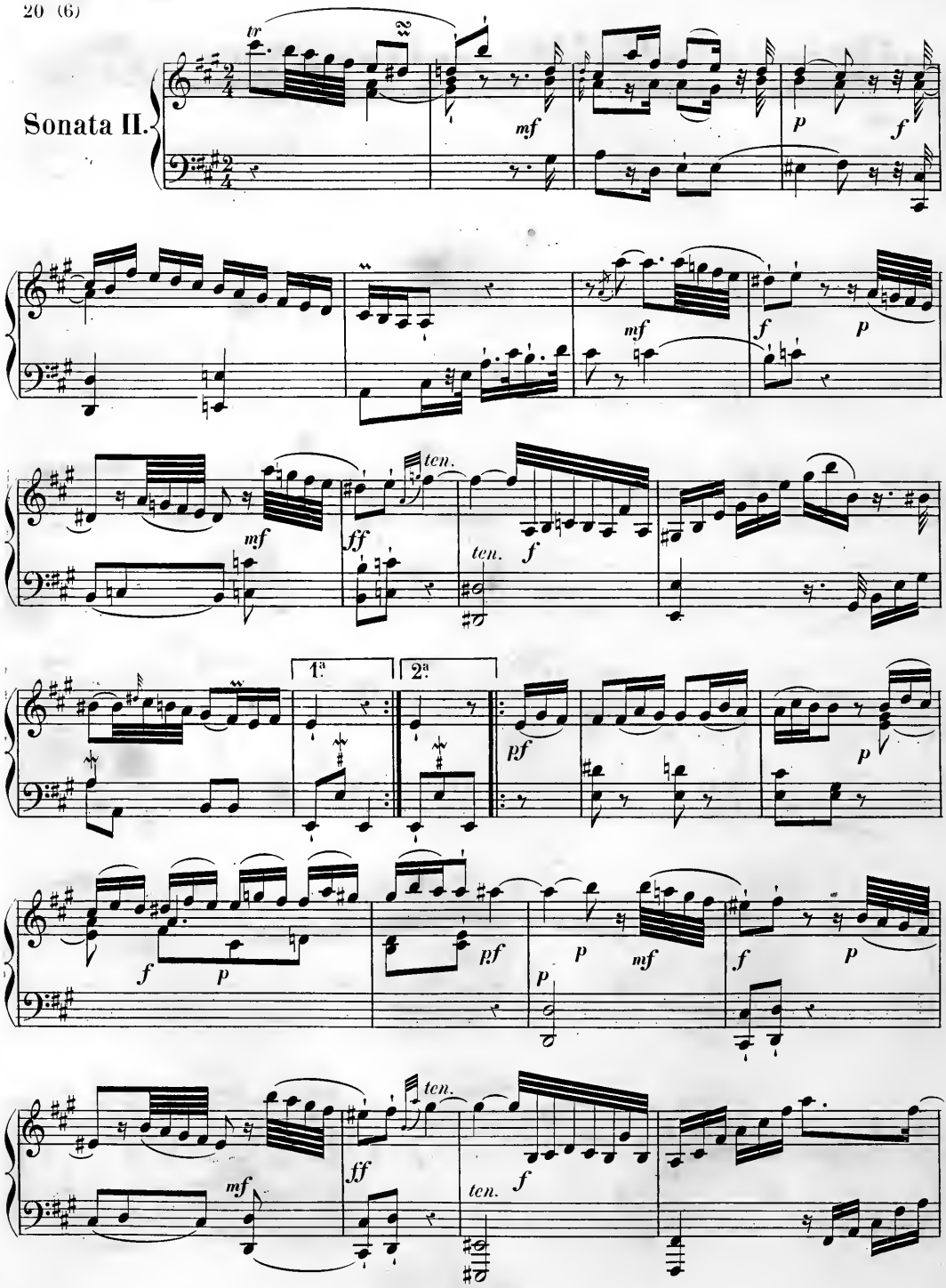

mf
f
mf
f
mf
f
mf
p
mf
f
mf
fp
fp
mf
ten
f
mf
f
tr
mf

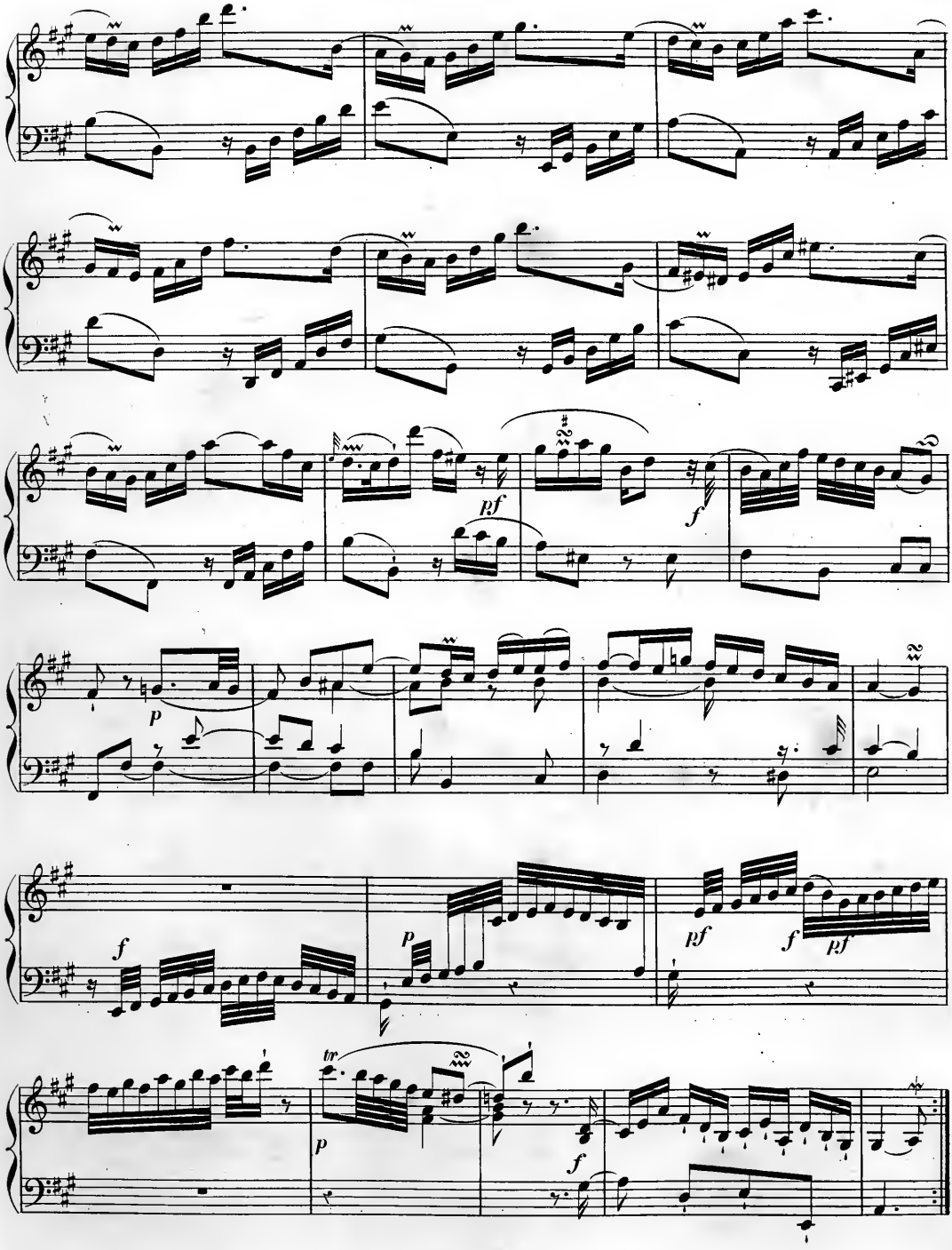

cresc. il forte.
1ª
2ª
Adagio.
tr
6
decresc.
attacca subito l'Allegro.

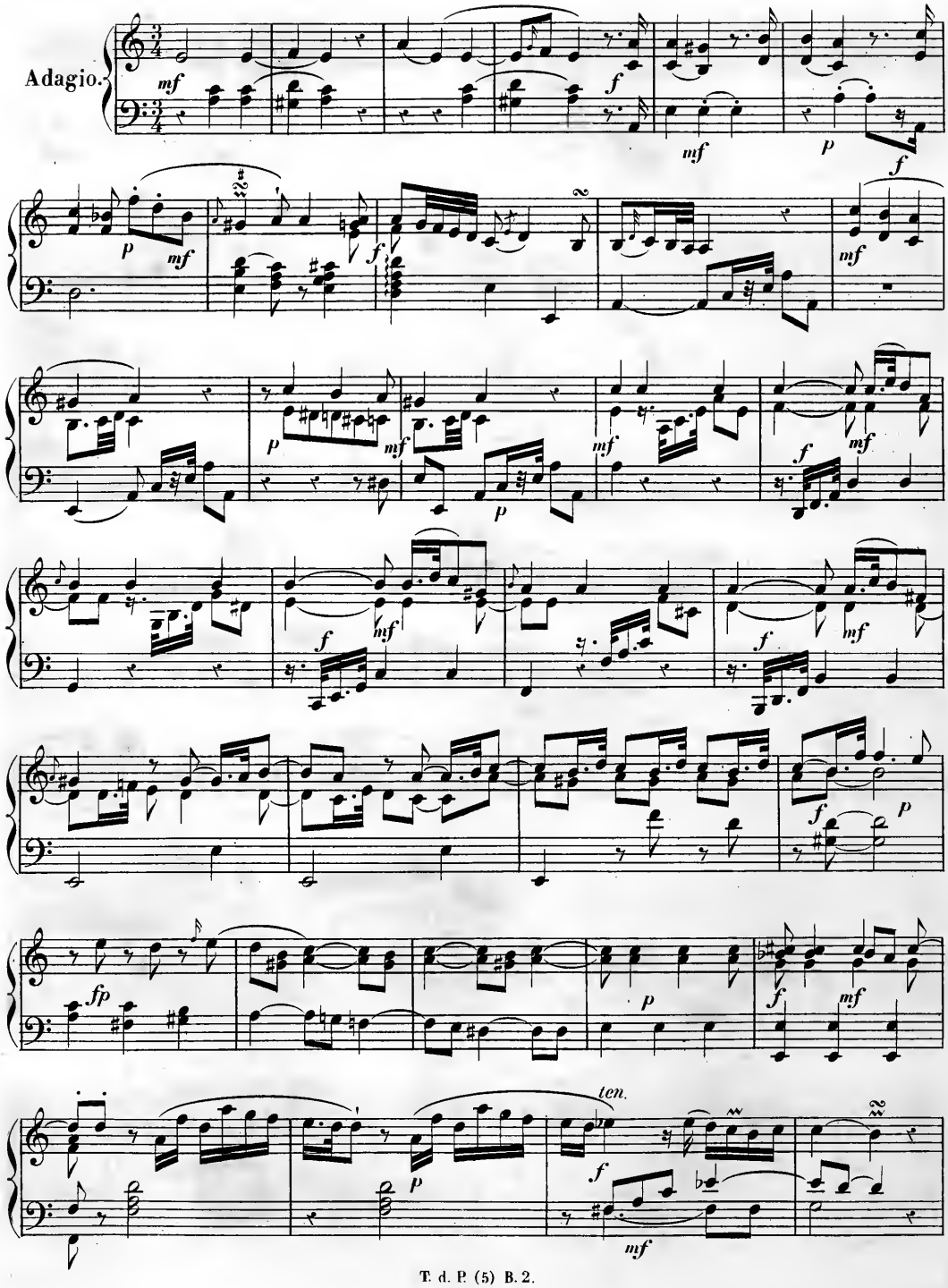

Allegro assai.
mf
p
mf
f
mf
p
f
mf
p
mf
f

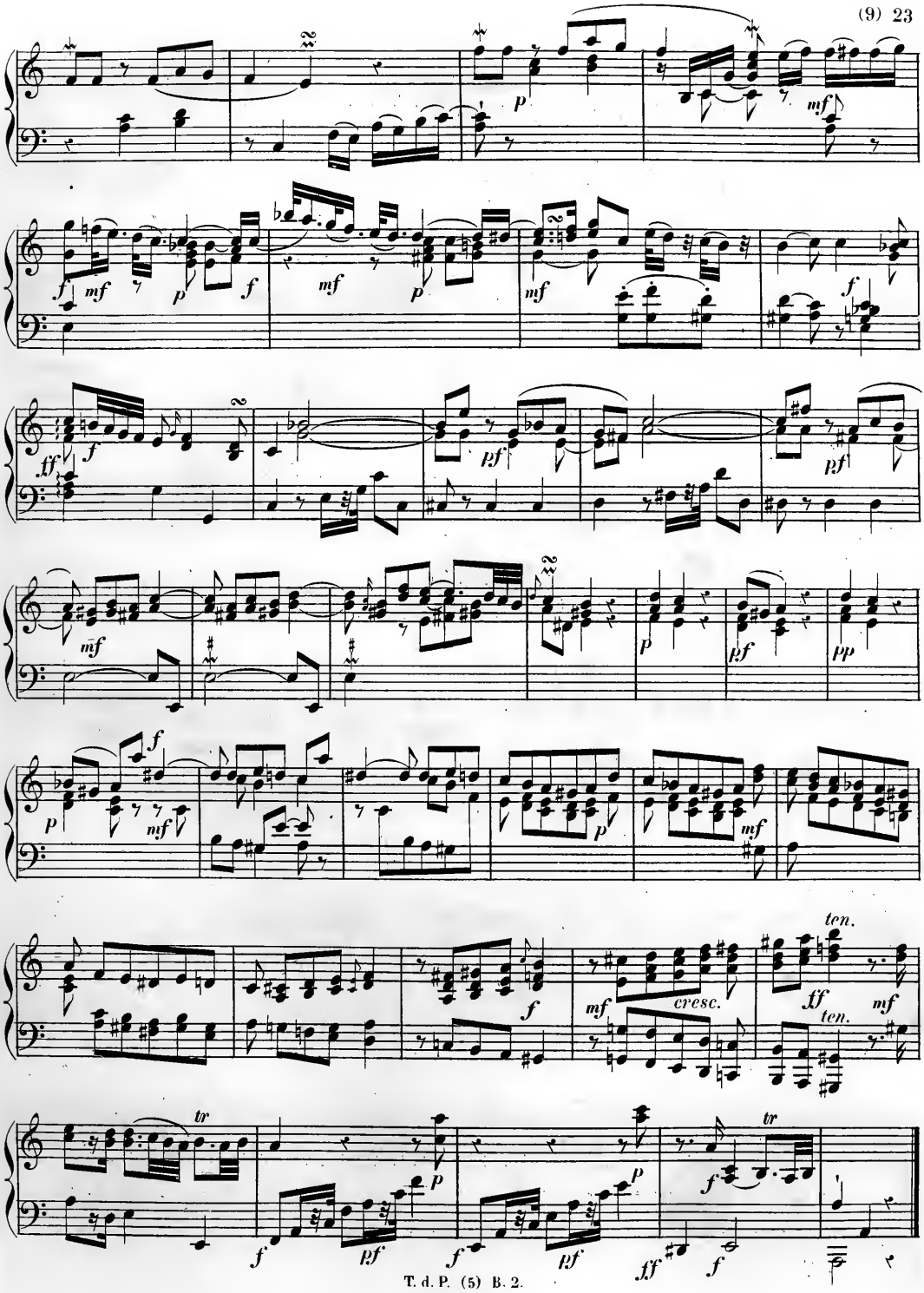

mf
ff
mf
mf
p
f
mf
p
f
1ª
2ª
mf Andante
f Tempo 1º
mf
f
mf
ff

Sonata II.



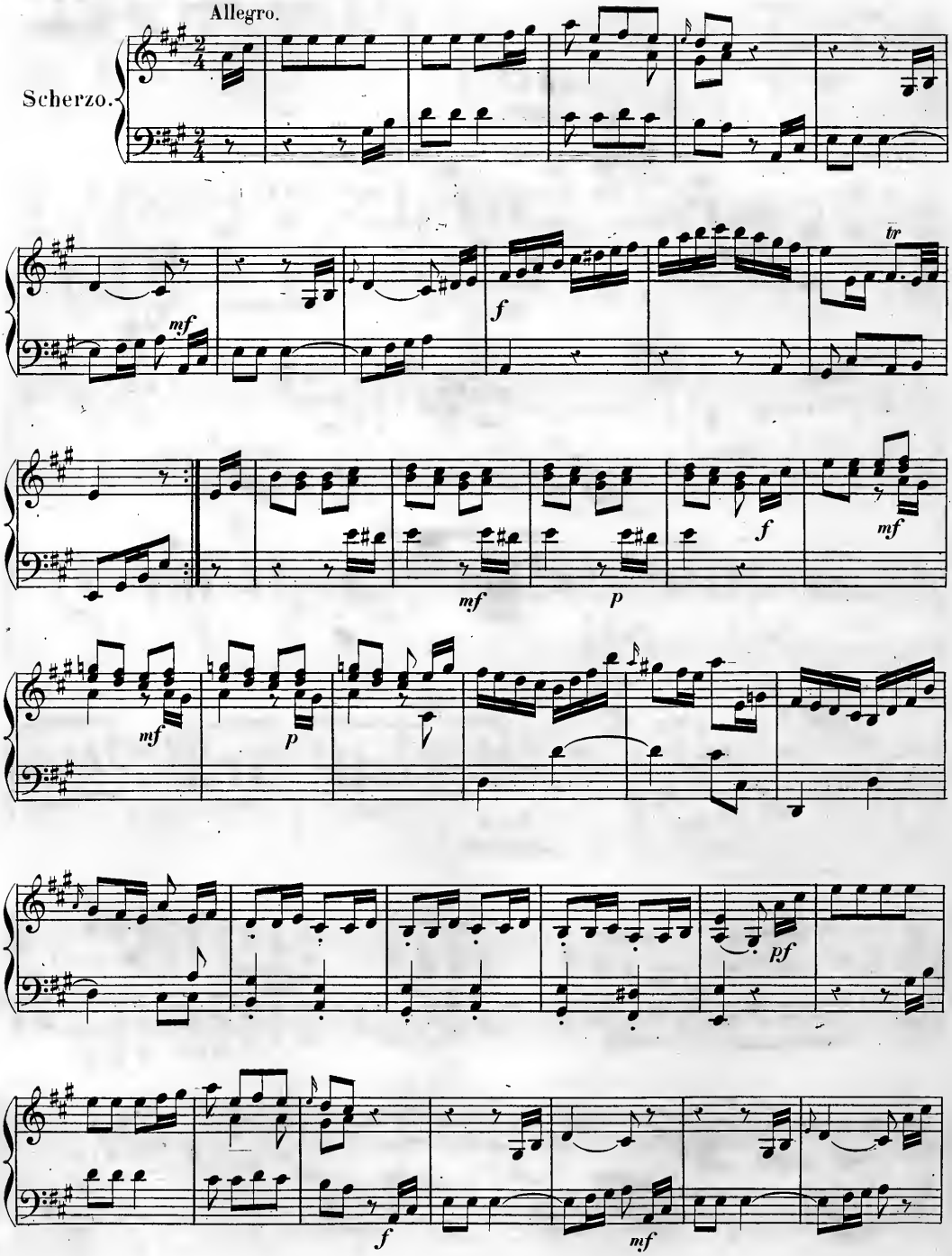

pf
f
p
f
p
pf
f
pf
tr
p
f

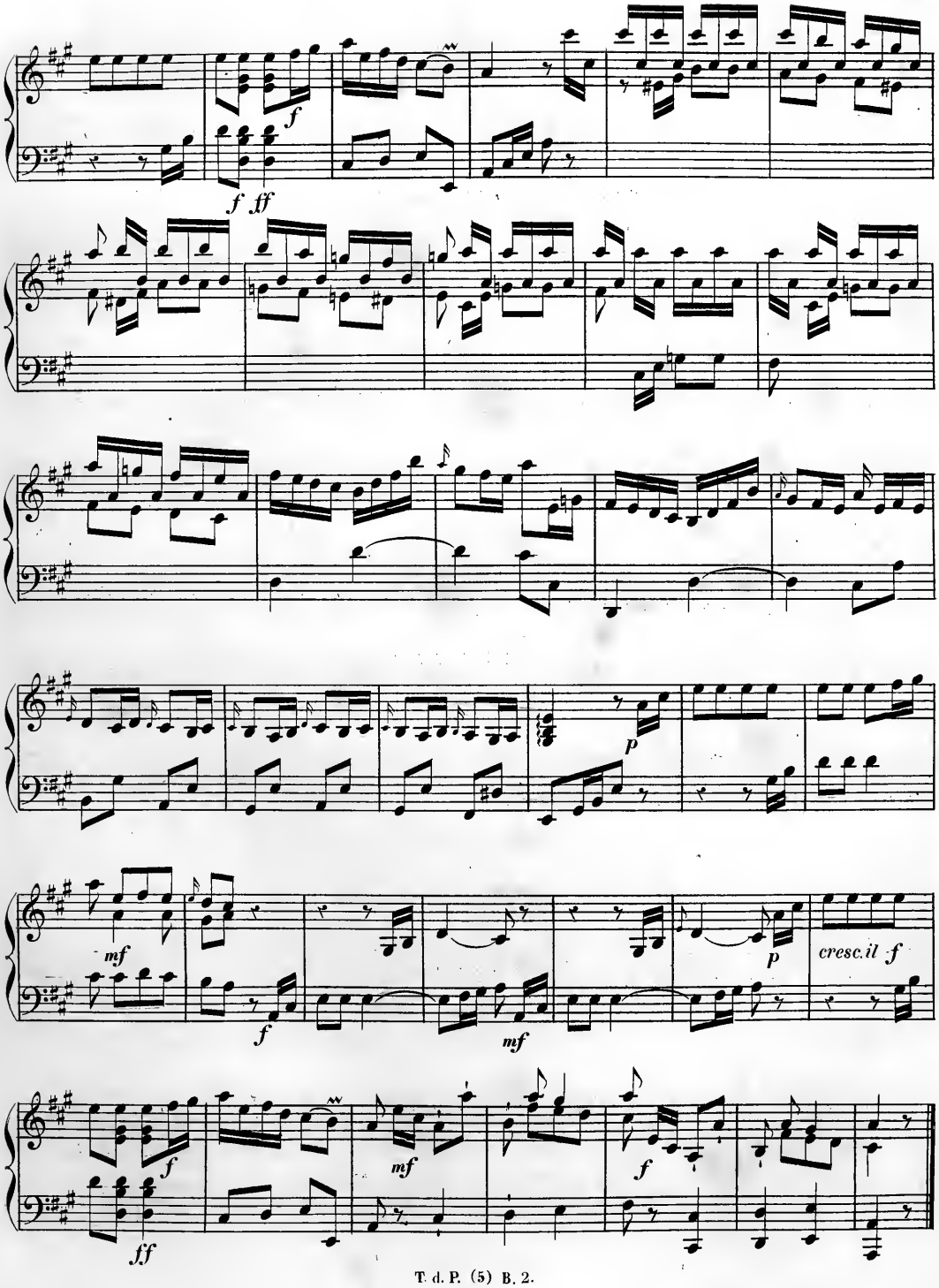

Adagio.
mf
f
mf
p
f
p
mf
f
mf
p
mf
mf
f
mf
f
mf
f
mf
f
p
fp
p
f
mf
ten.
p
f
mf


p
mf
f
mf
p
f
mf
p
f
ff
f
pf
pf
mf
p
pf
pp
p
mf
f
p
mf
cresc.
ff
ten.
mf
ten.
tr
p
f
pf
f
pf
p
ff
f
tr

Allegro.

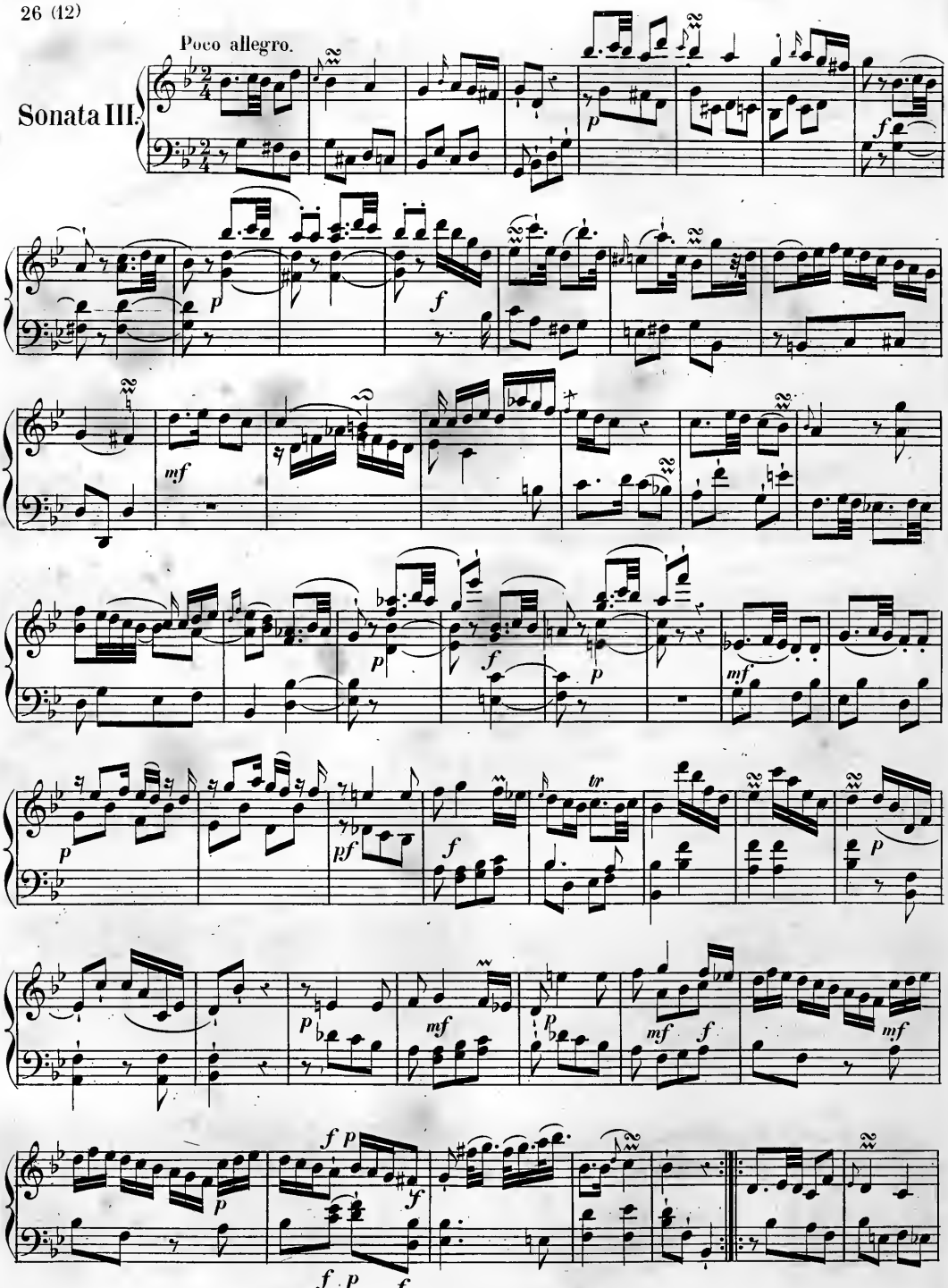
Scherzo.

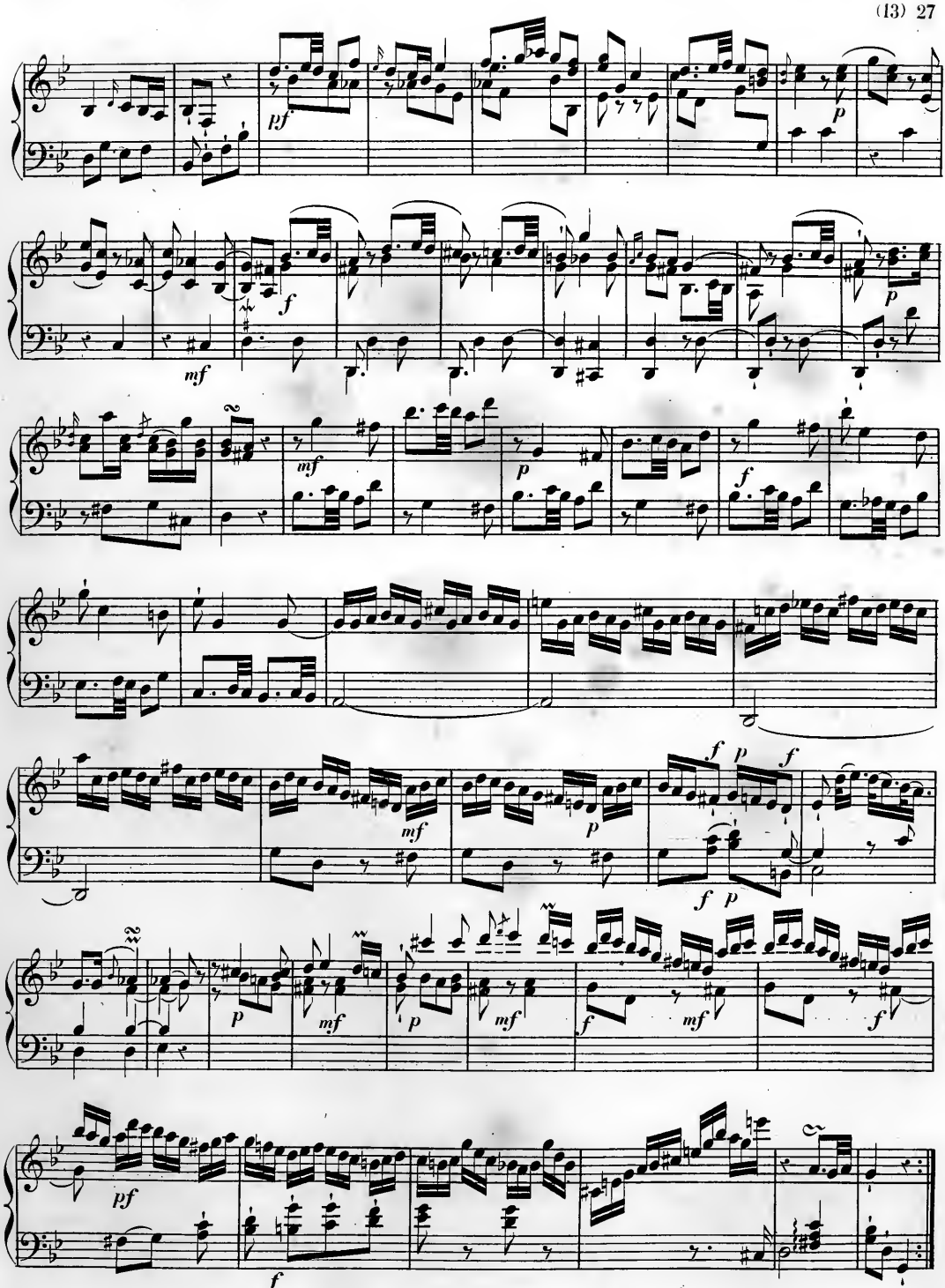


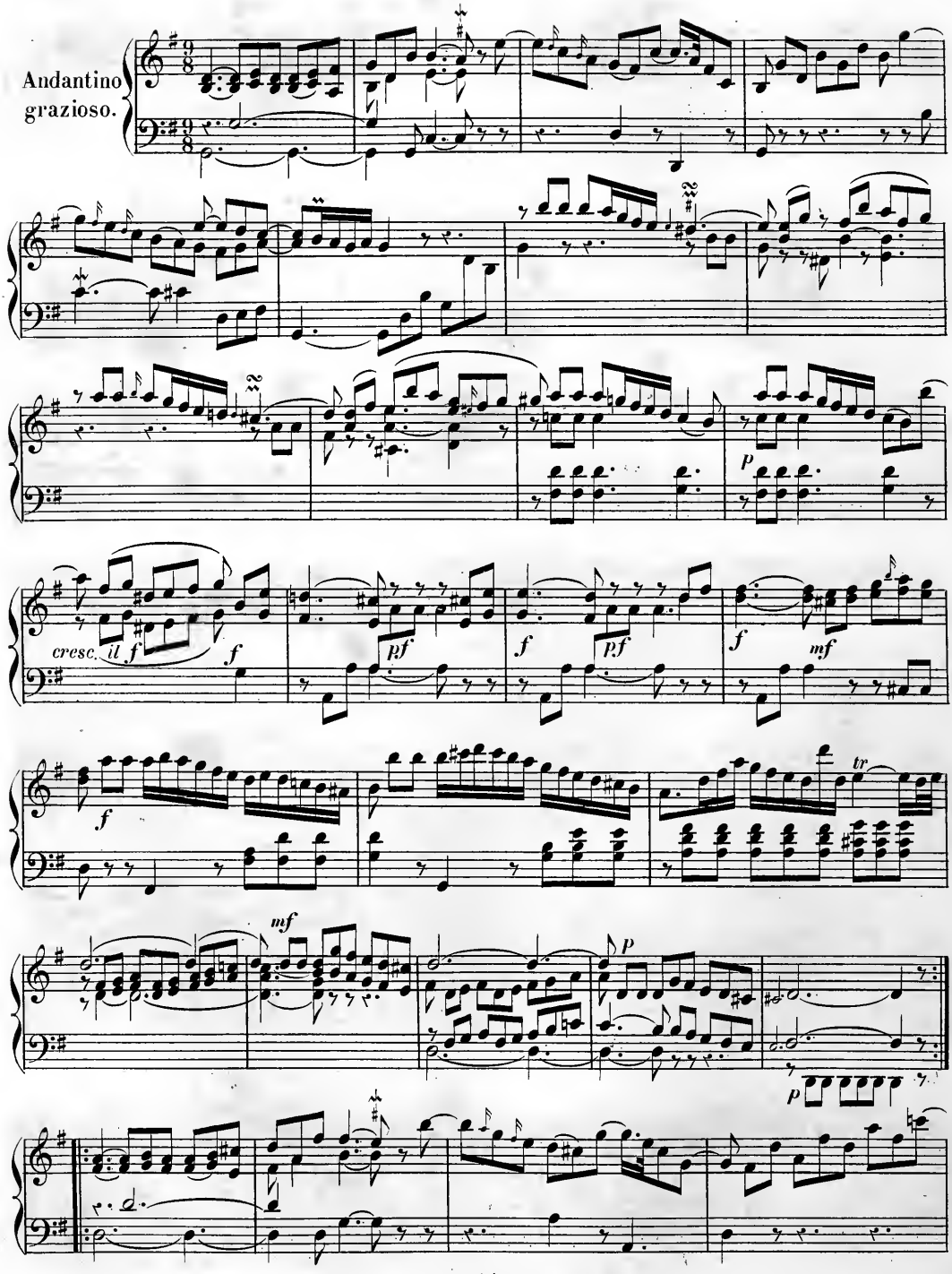

f
f ff
p
mf
f
mf
p
cresc.il f
f
mf
f
ff

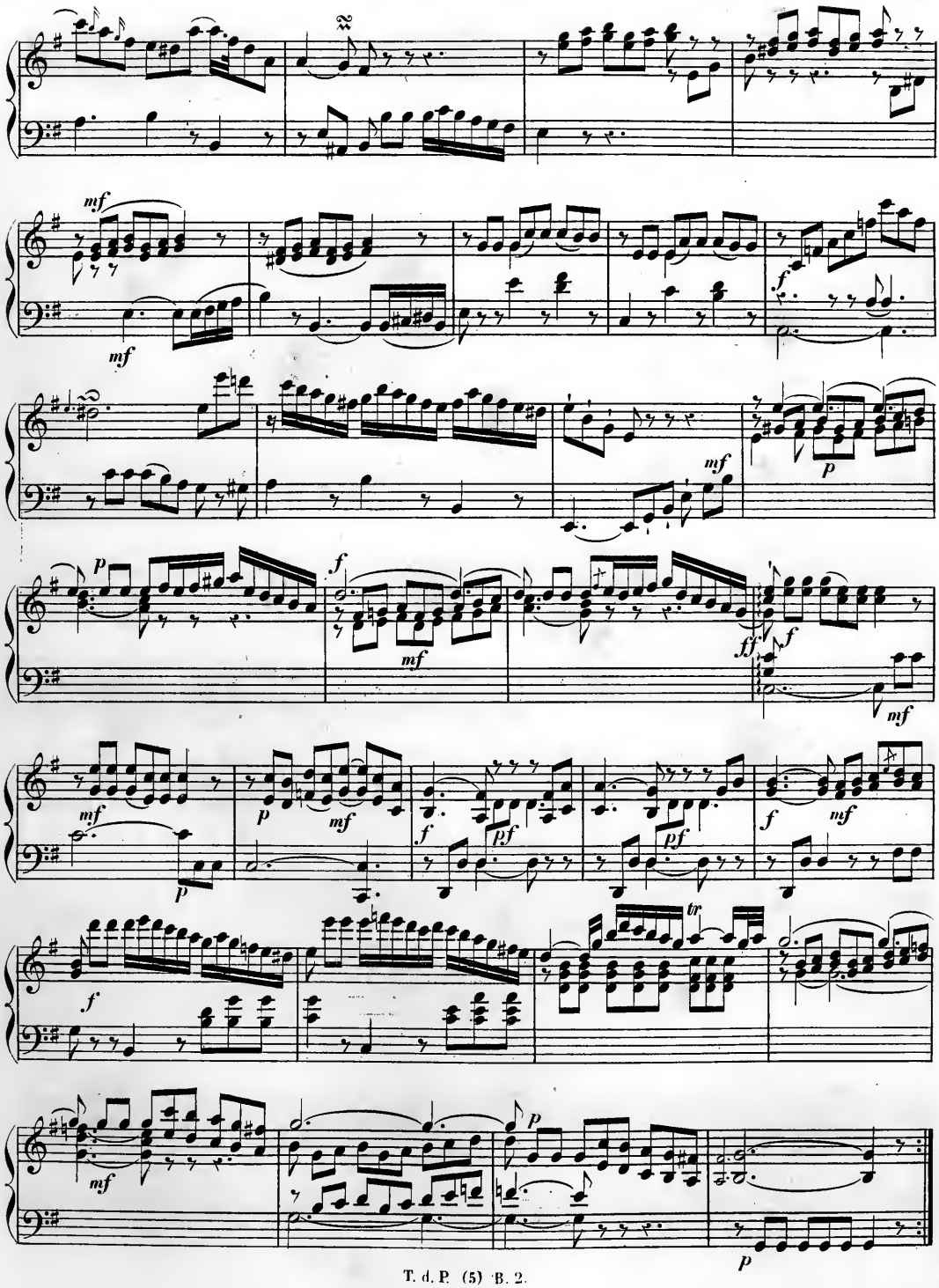
Poco allegro.

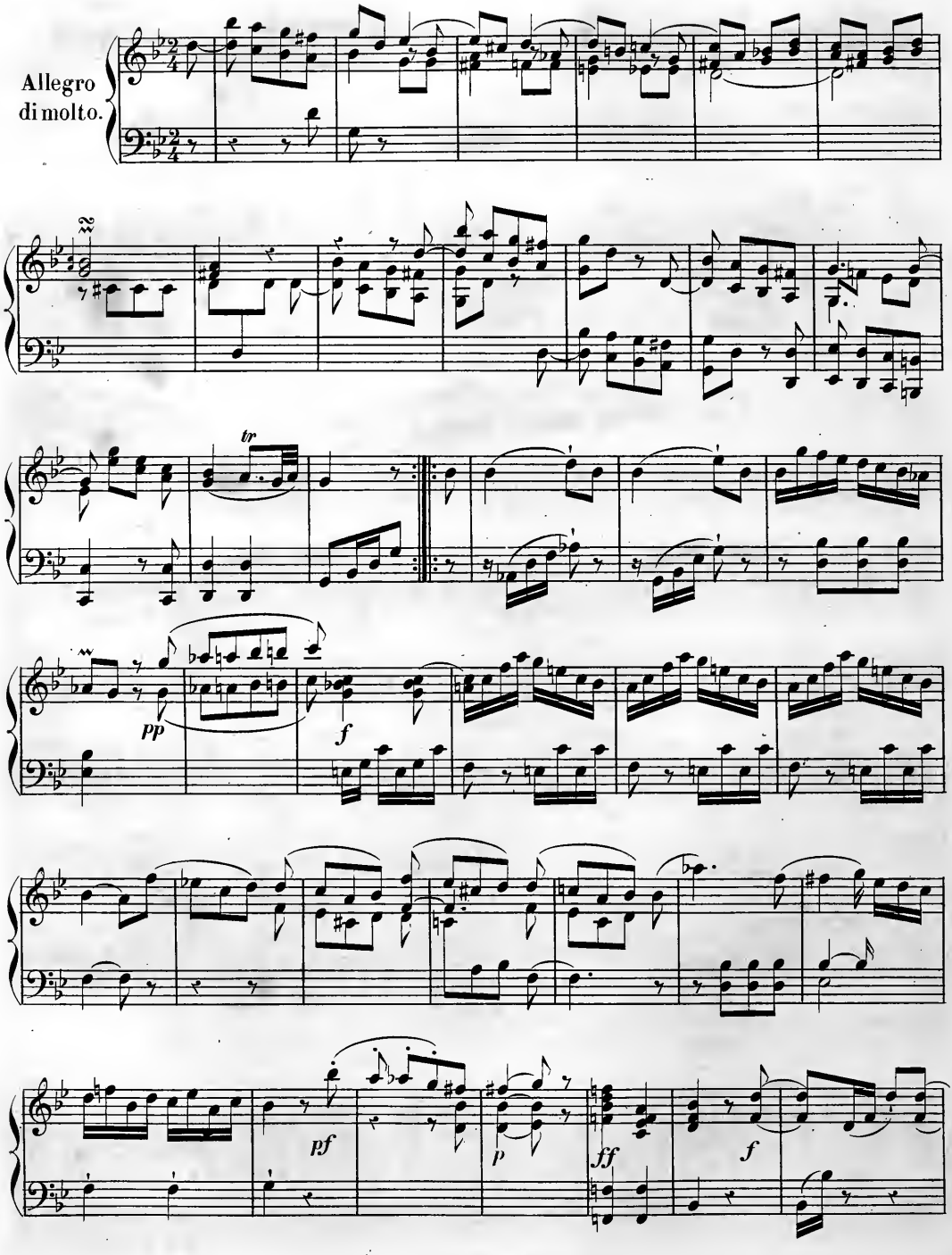
Sonata III.

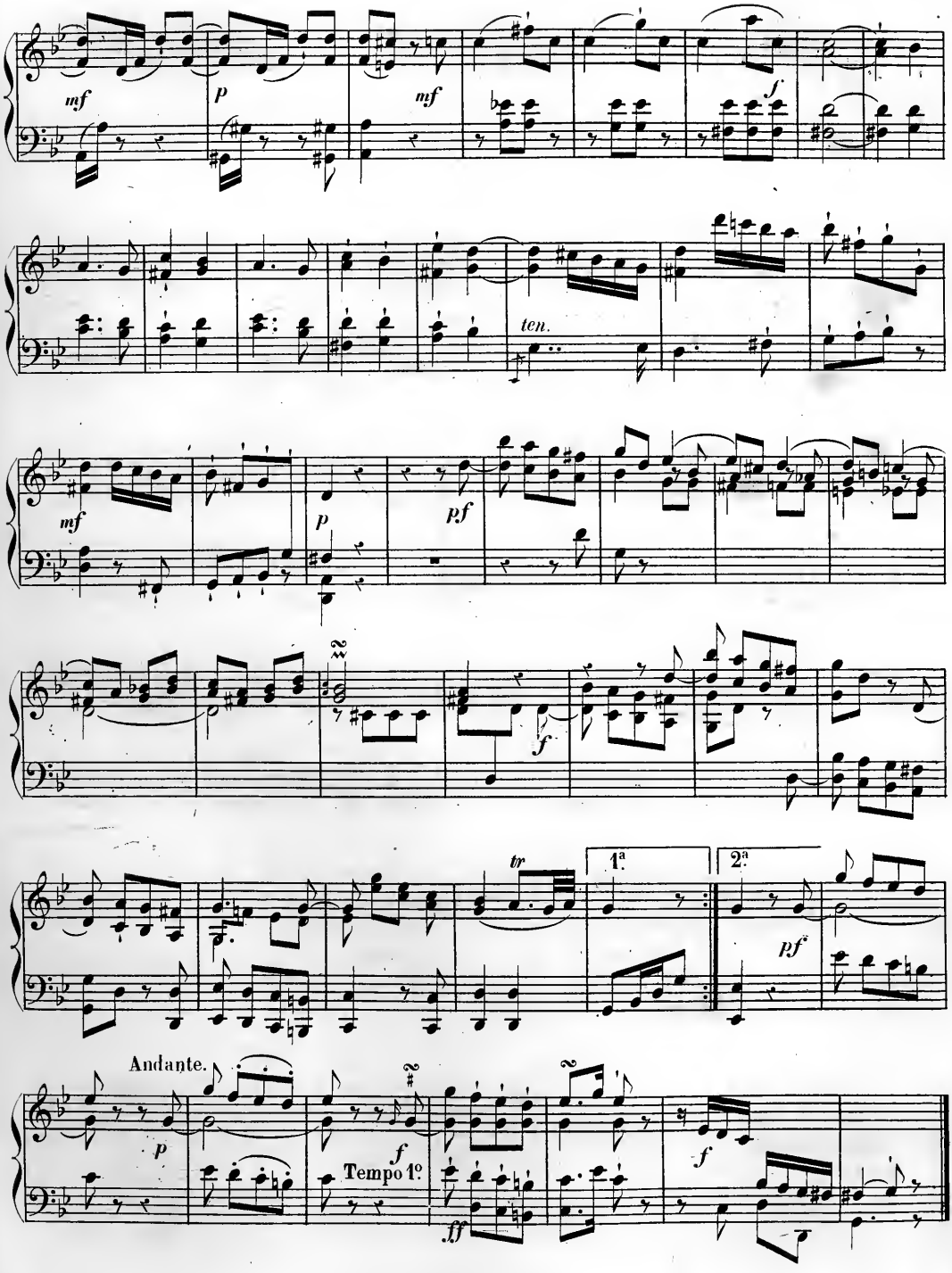


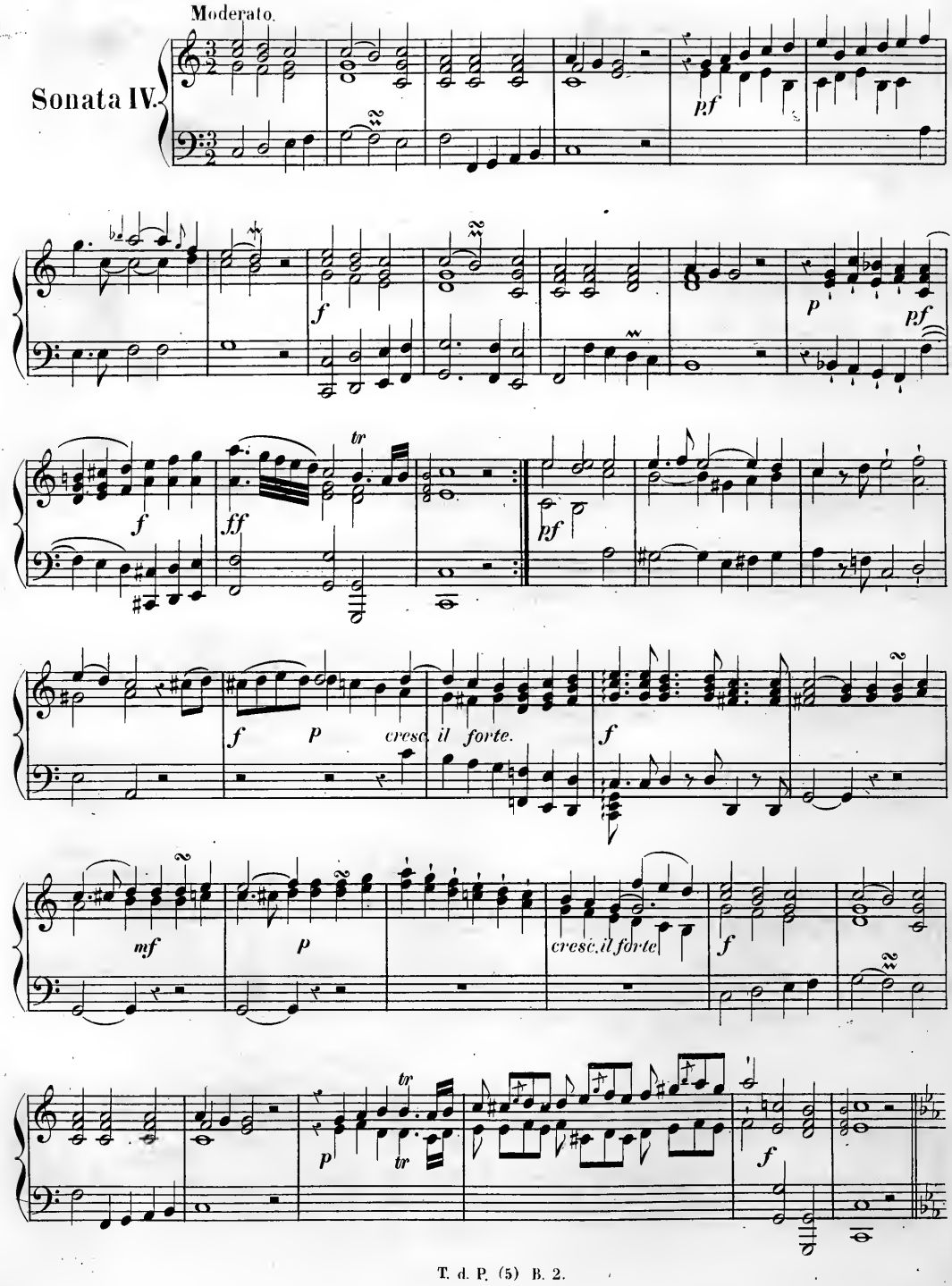

pf
p
f
mf
mf
p
f
mf
p
f
p
f
f
p
mf
p
mf
p
mf
f
mf
f
pf
f

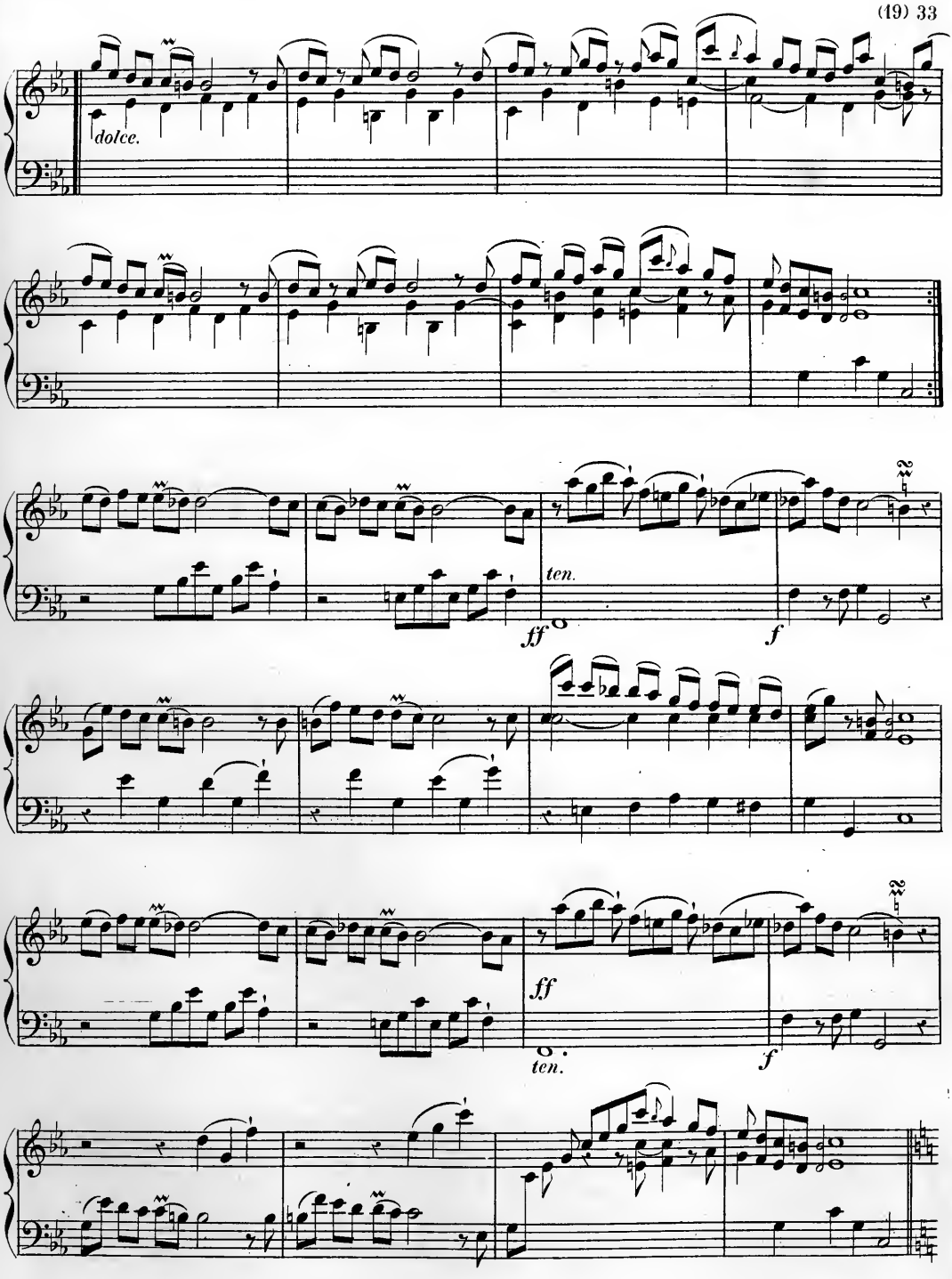

Andantino grazioso.
cresc. il
f
pf
mf
tr
p

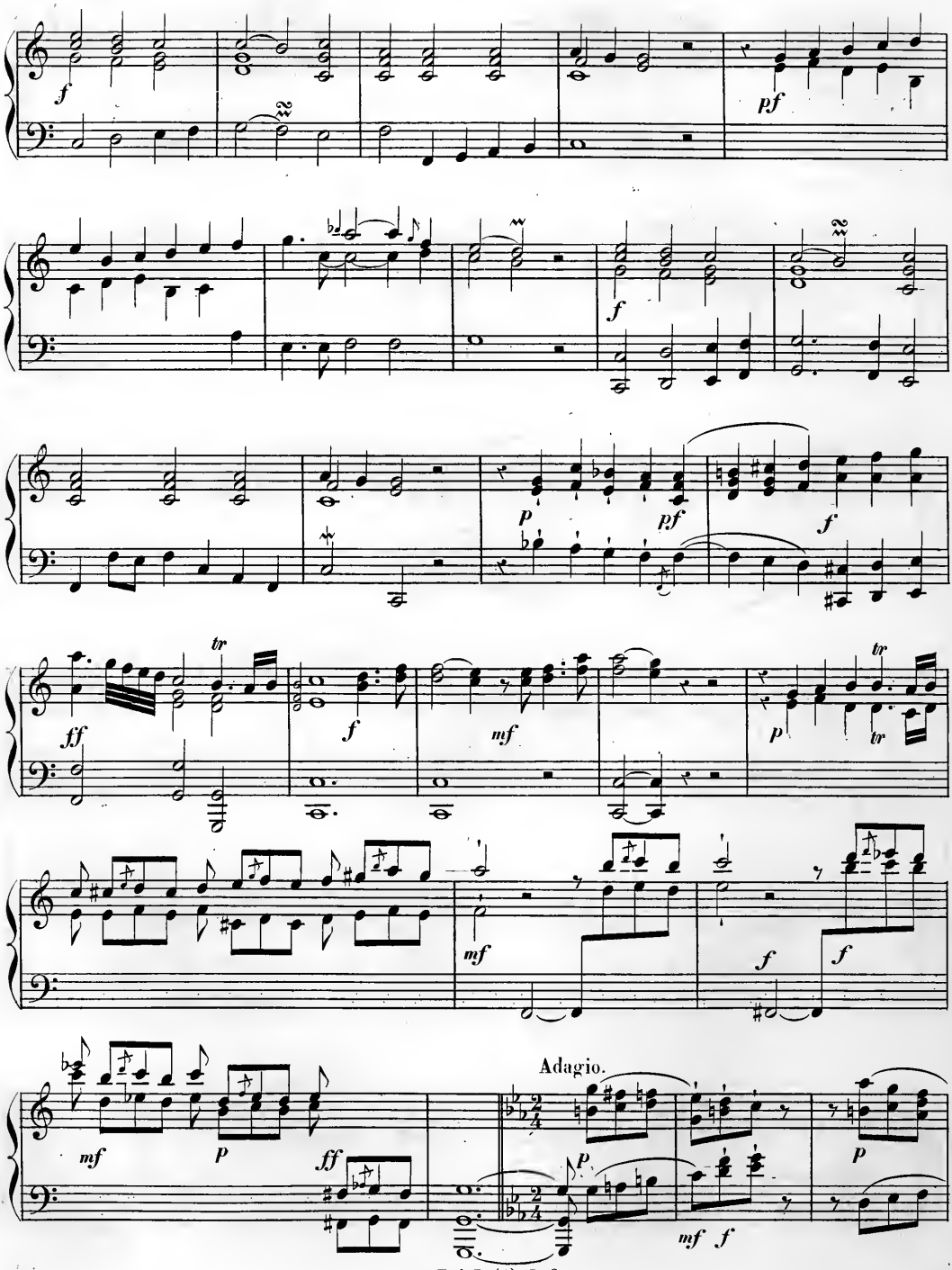

mf
mf
f
mf
p
p
f
mf
ff
f
mf
mf
p
mf
f
pf
pf
f
mf
f
tr
mf
p
p

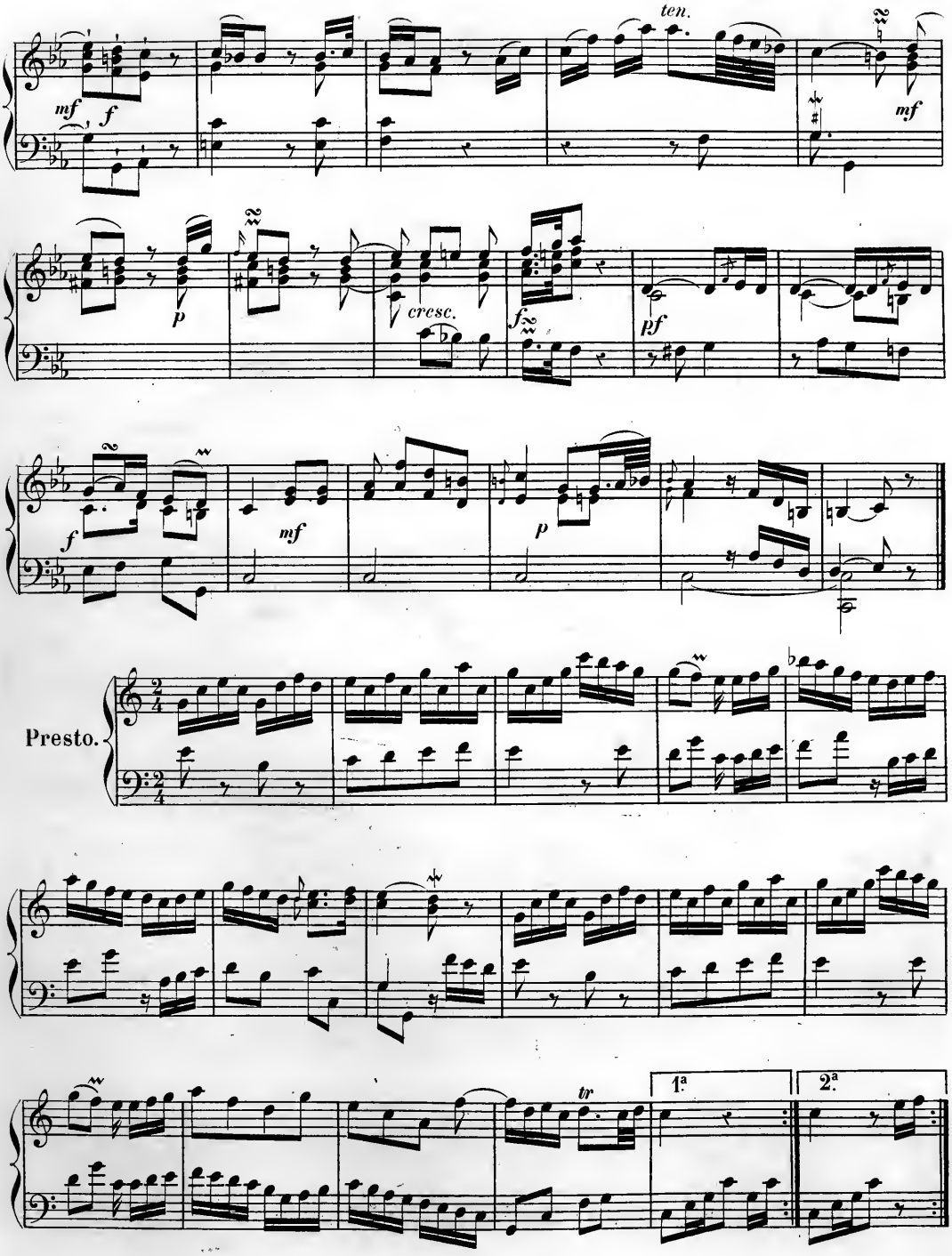

Allegro
di molto.
tr
pp
f
pf
p
ff
f

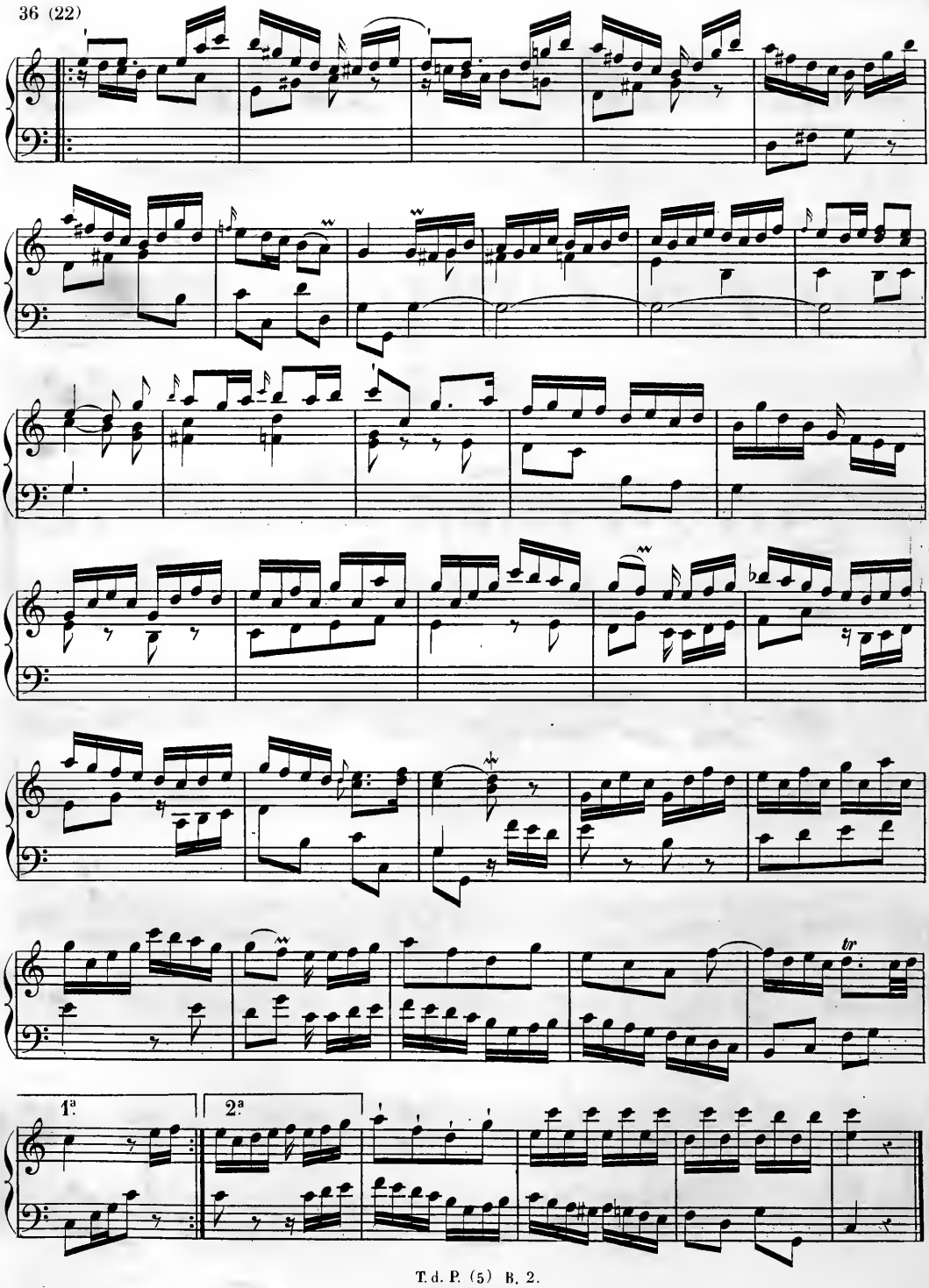

mf
p
mf
f
ten.
mf
p
p.f
f
tr
1ª
2ª
pf
Andante.
p
f
Tempo 1º
ff
f

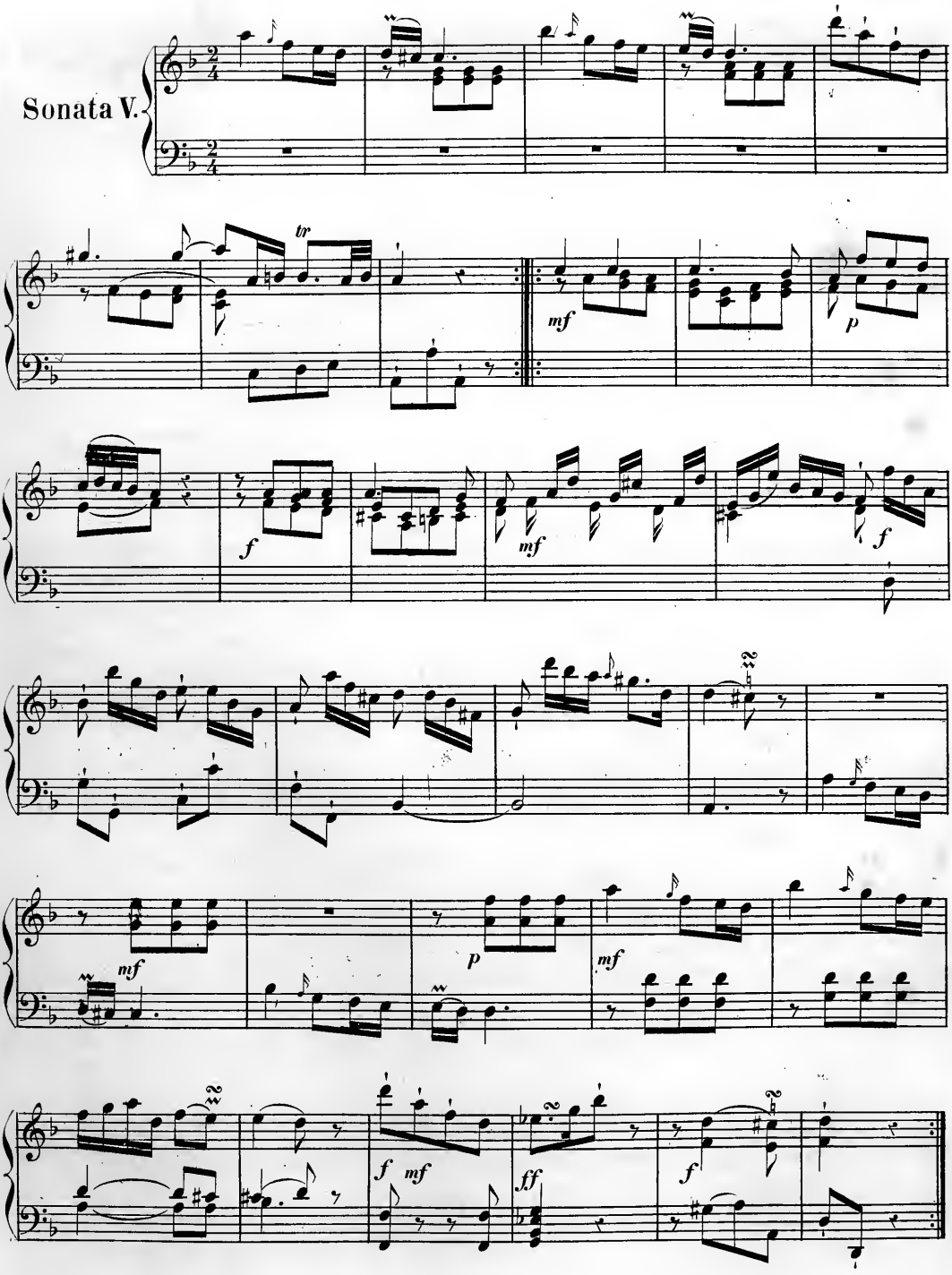

Moderato.
Sonata IV.
p.f
f
p
pf
f
ff
tr
pf
f
p
cresc. il forte.
f
mf
p
cresc. il forte
f
p
tr
tr
f

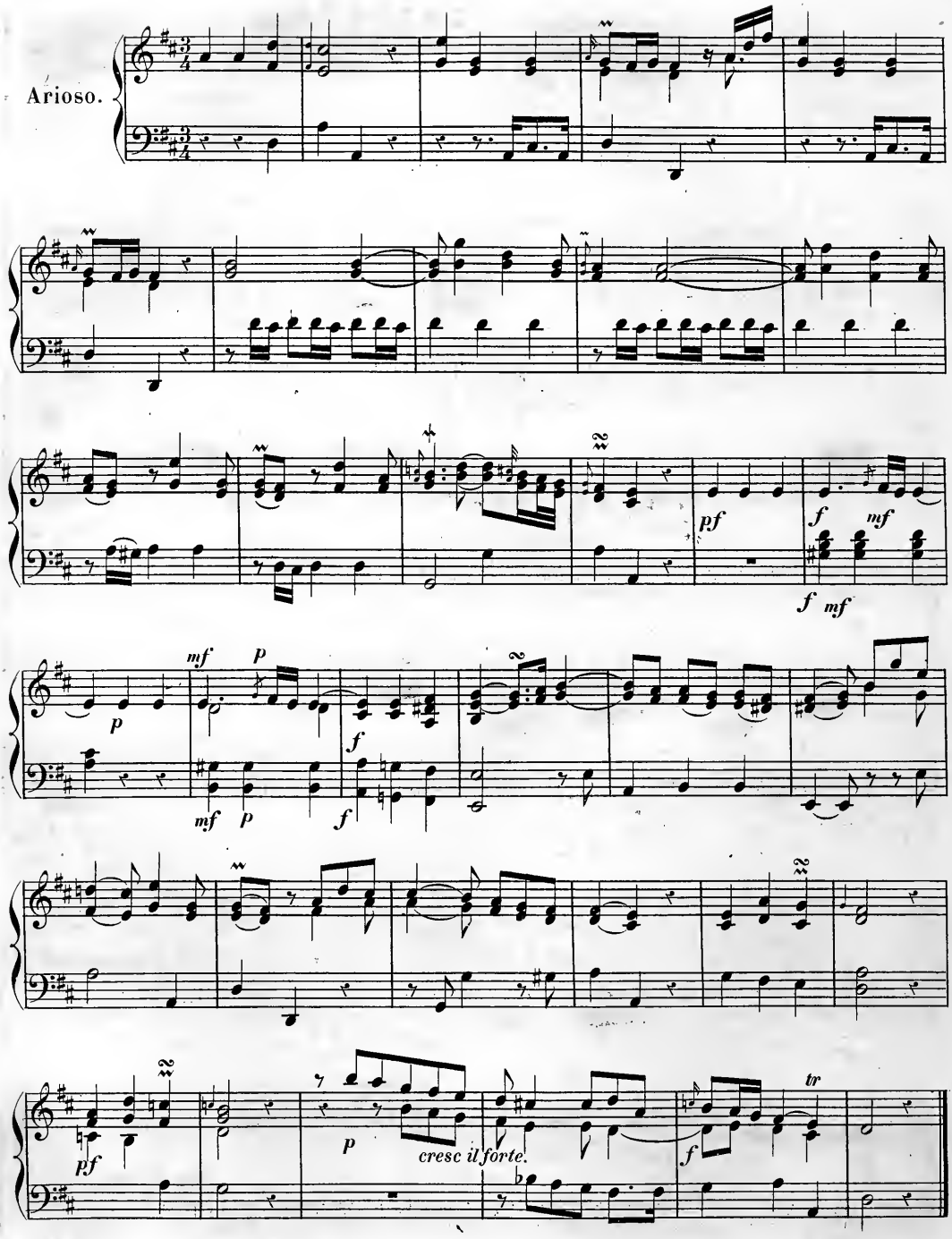

dolce.
ten.
ff
f
ff
ten.
f

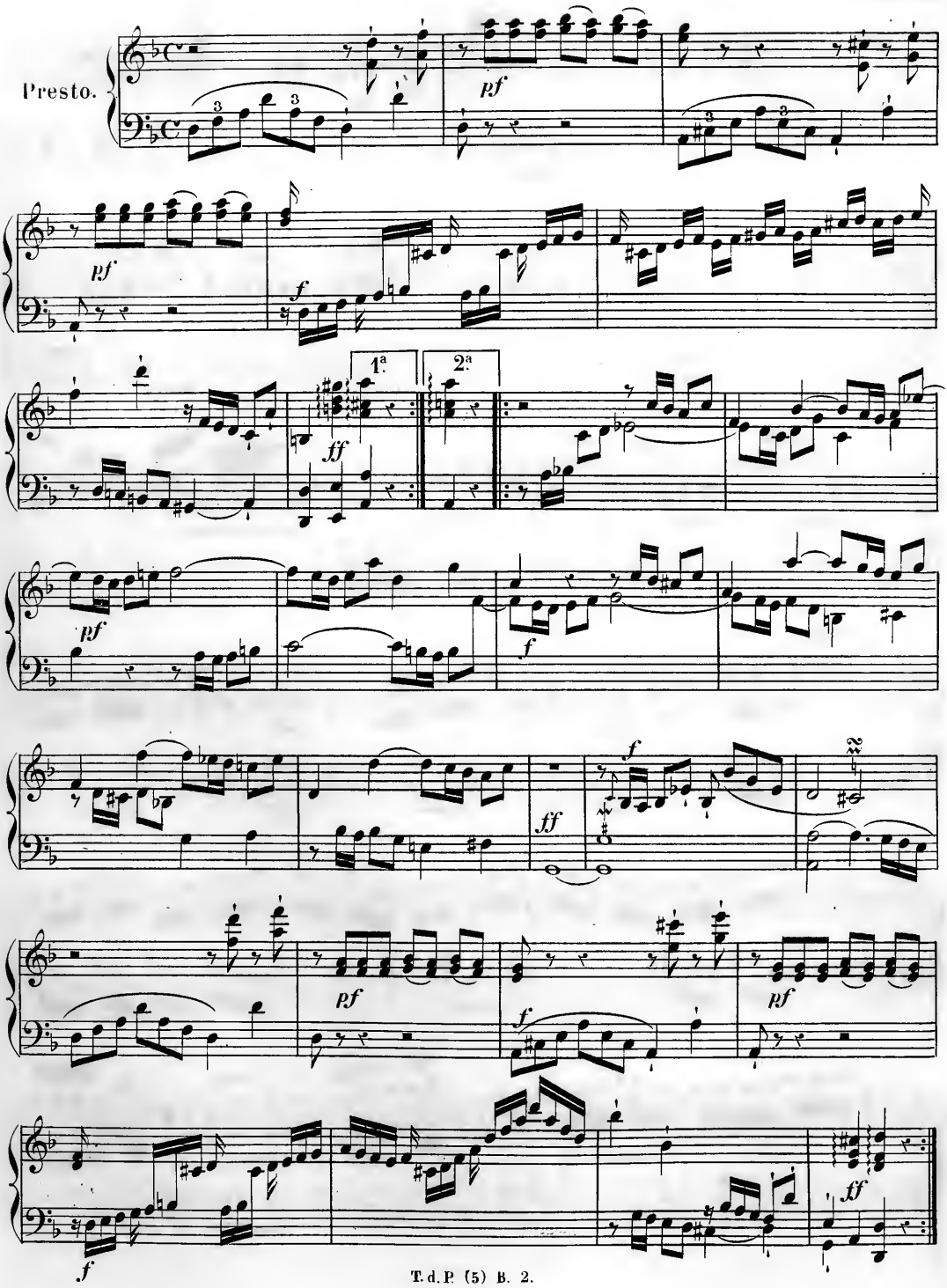

Adagio.


ten.
mf
f
mf
p
cresc.
f
pf
f
mf
p
Presto.
tr
1ª
2ª


tr
1.a
2.a

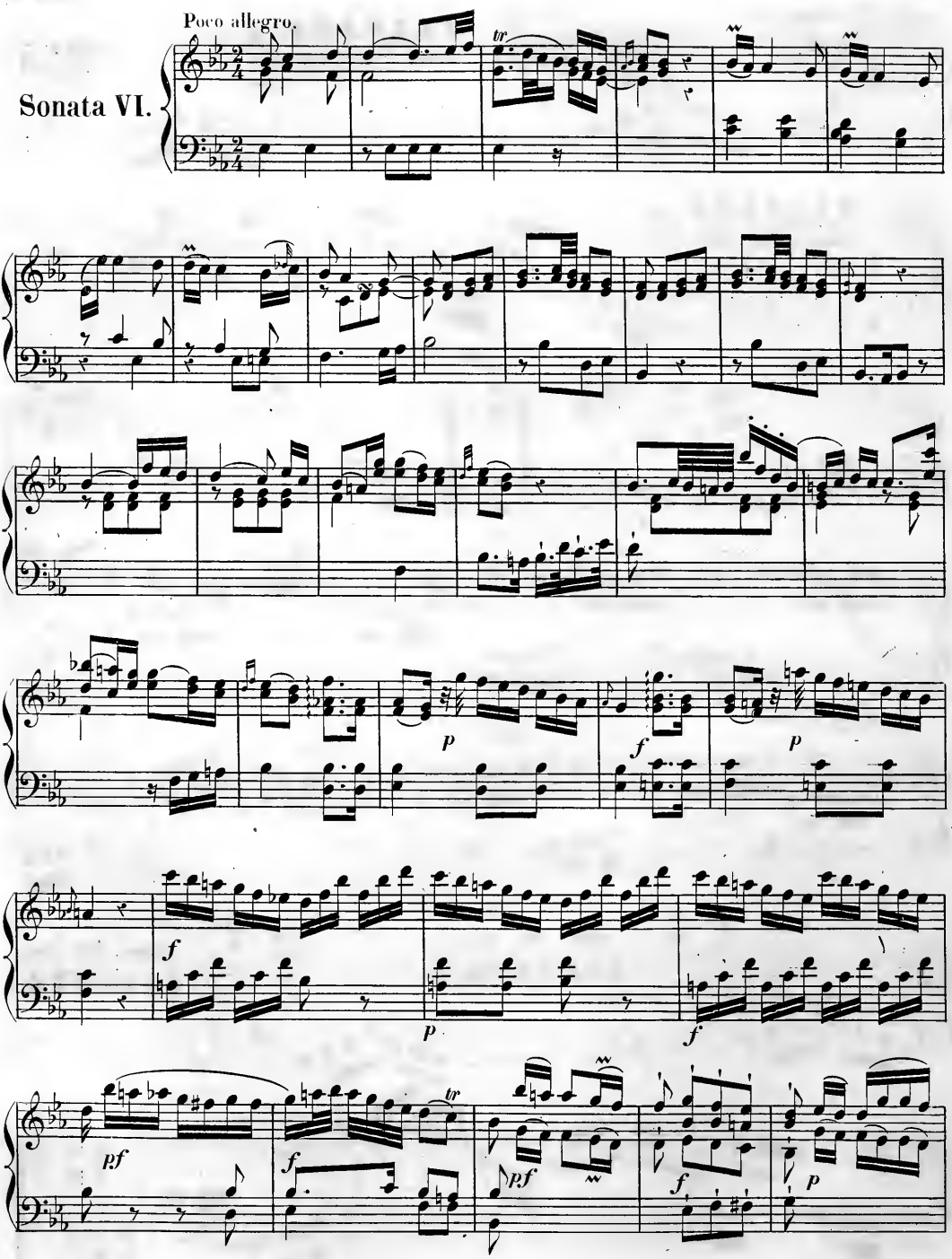

Sonata V.
tr
mf
p
f
mf
f
mf
p
mf
f mf
ff
f

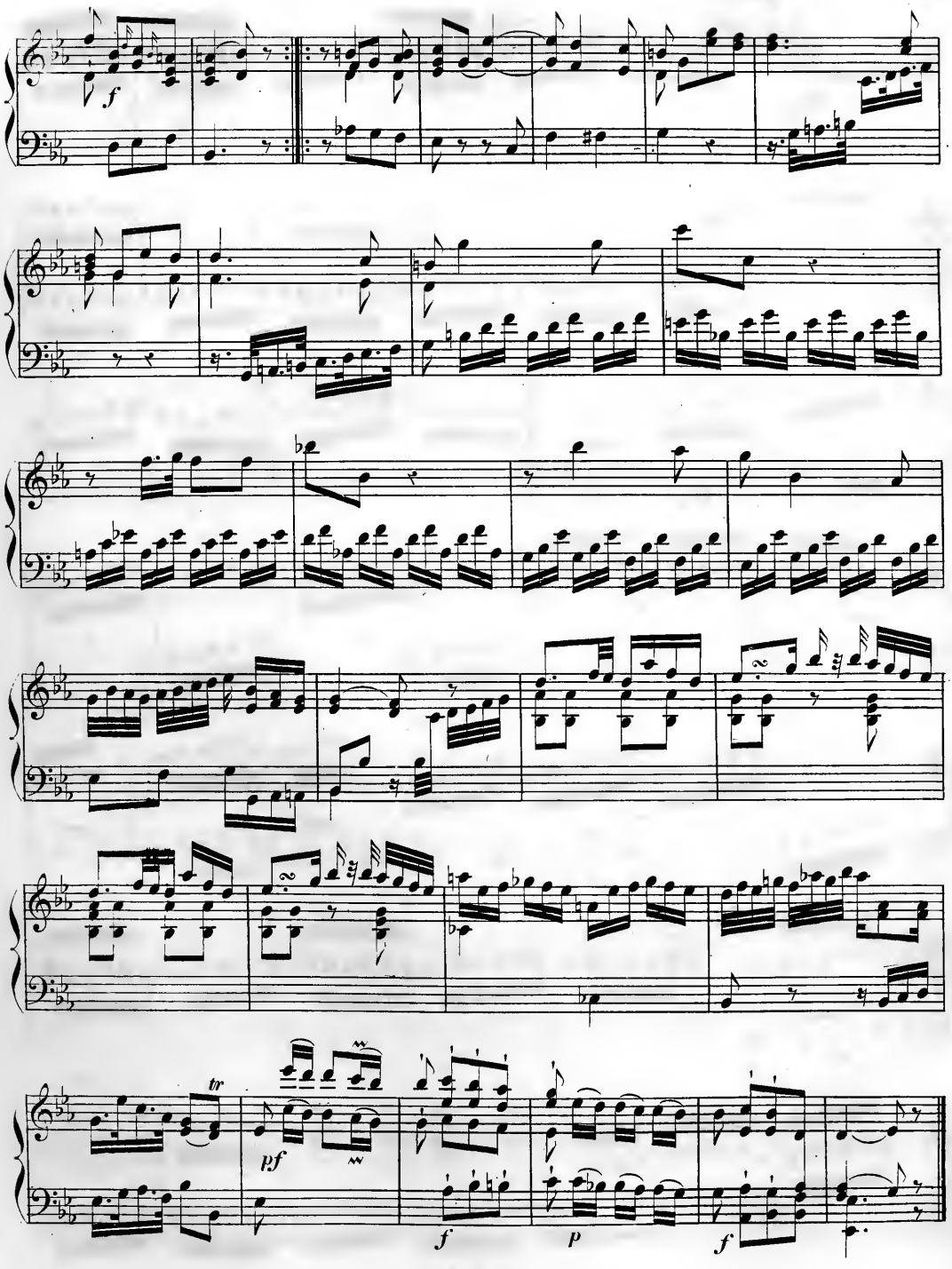

Arioso.
pf
f
mf
f
mf
p
mf
p
f
mf
p
f
pf
p
cresc il forte.
f
tr


Presto.
pf
pf
f
1ª
2ª
ff
pf
f
ff
f
pf
f
pf
f
ff

Poco allegro.

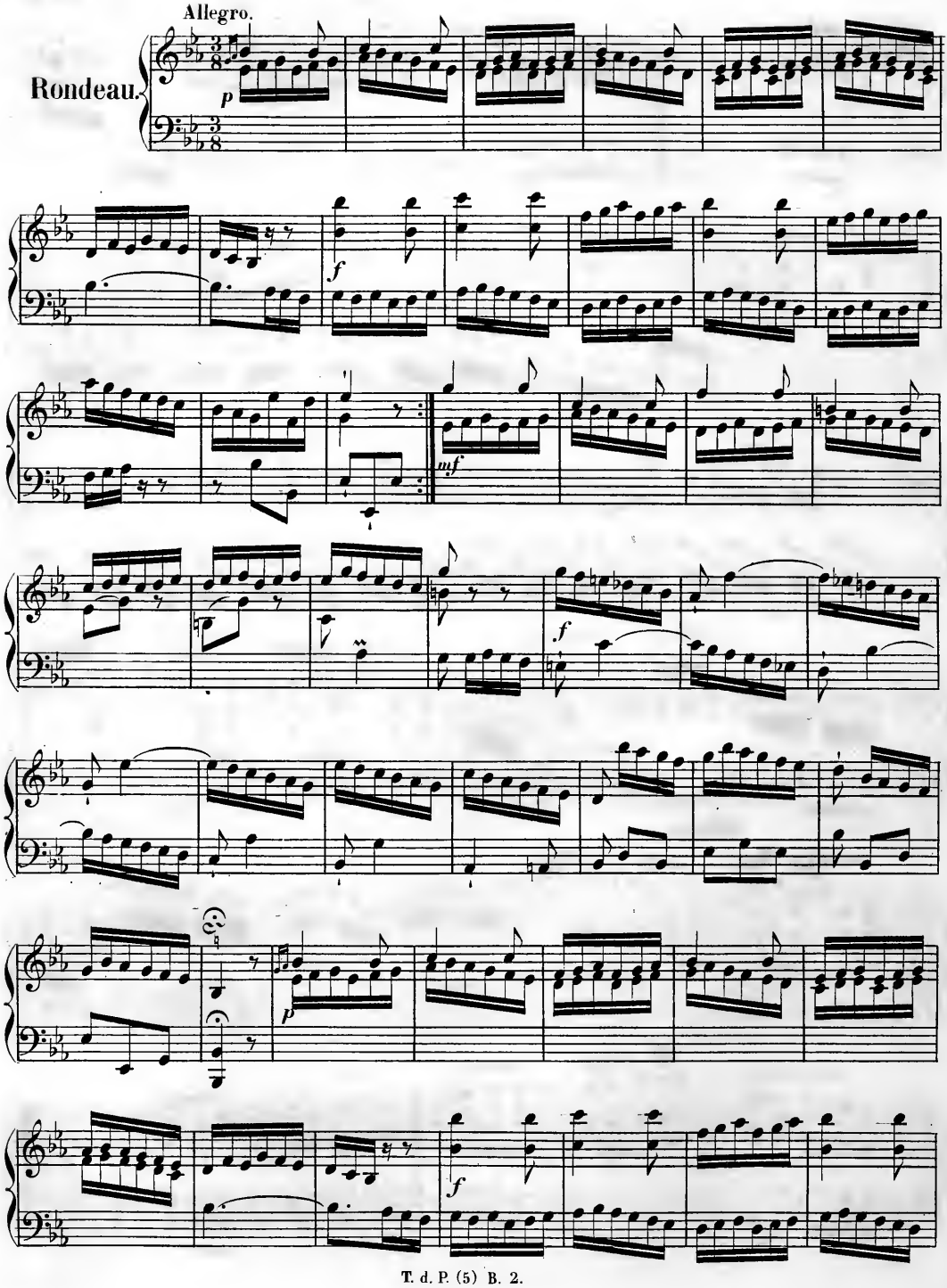
Sonata VI.

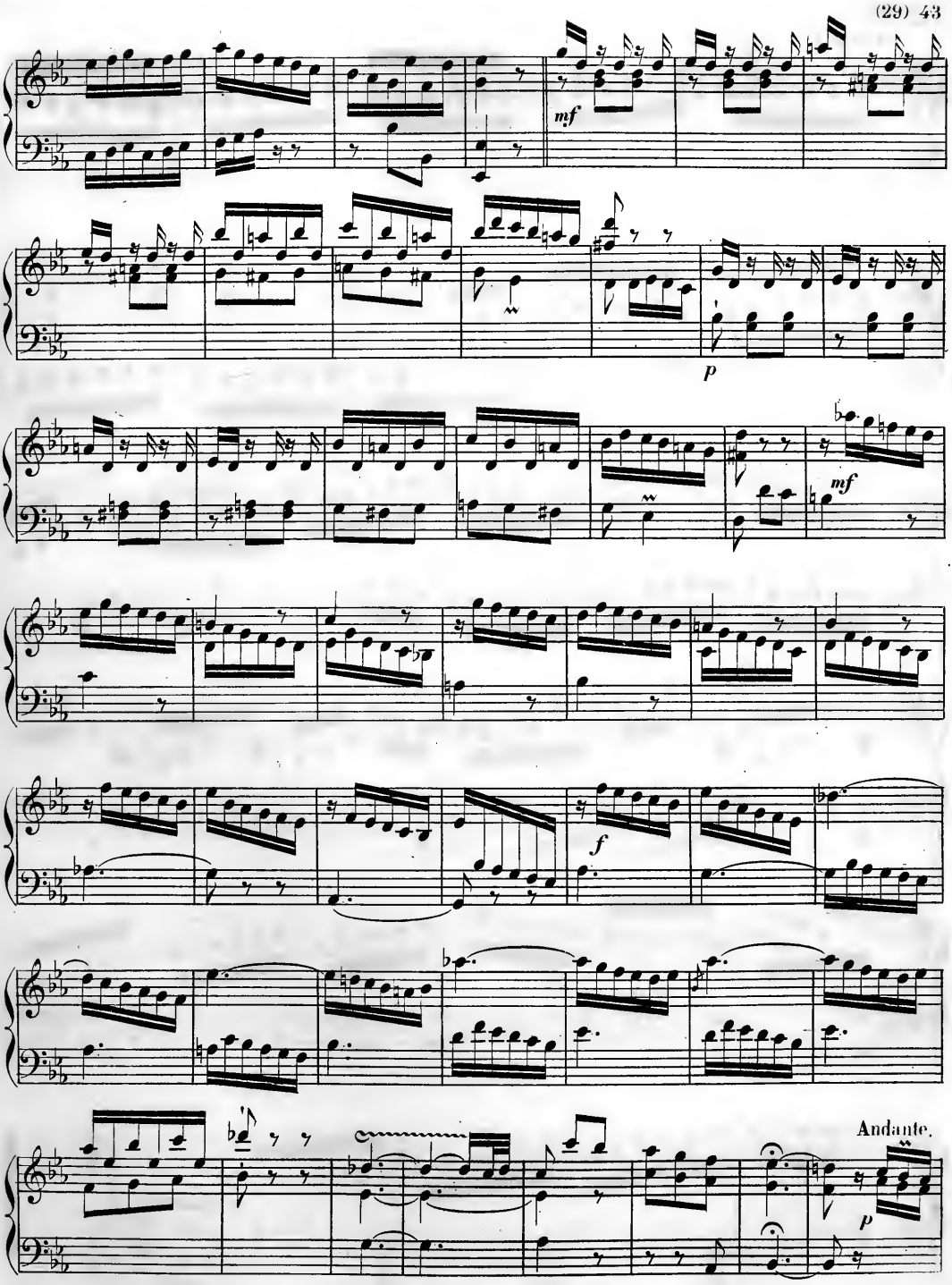


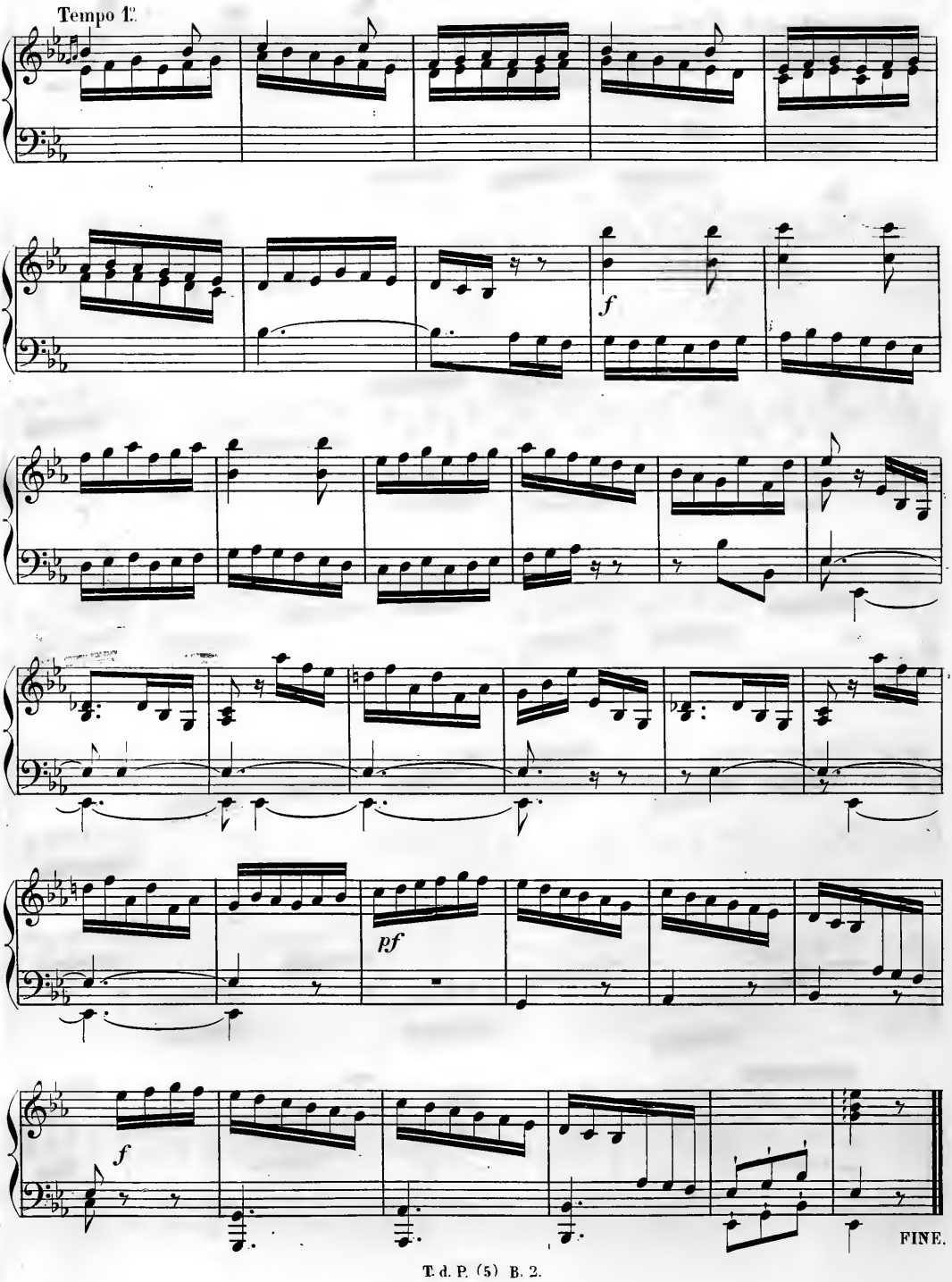

f
tr
pf
f
p
f

Allegro.

Rondeau.




mf
p
mf
f
Andante.
p


Tempo 1°.
f
pf
f
FINE.

1786.

—

QUATRE SOLOS

pour le

CLAVECIN

DÉDIÉS

à S. E. M.r le gouverneur von DALBERG

à Erfurt

PAR

J. WILHELM HAESSLER

Directeur du Concert public, et Organiste de l'Église évangélique

dite des Carmes déchaussés, à Erfurt.

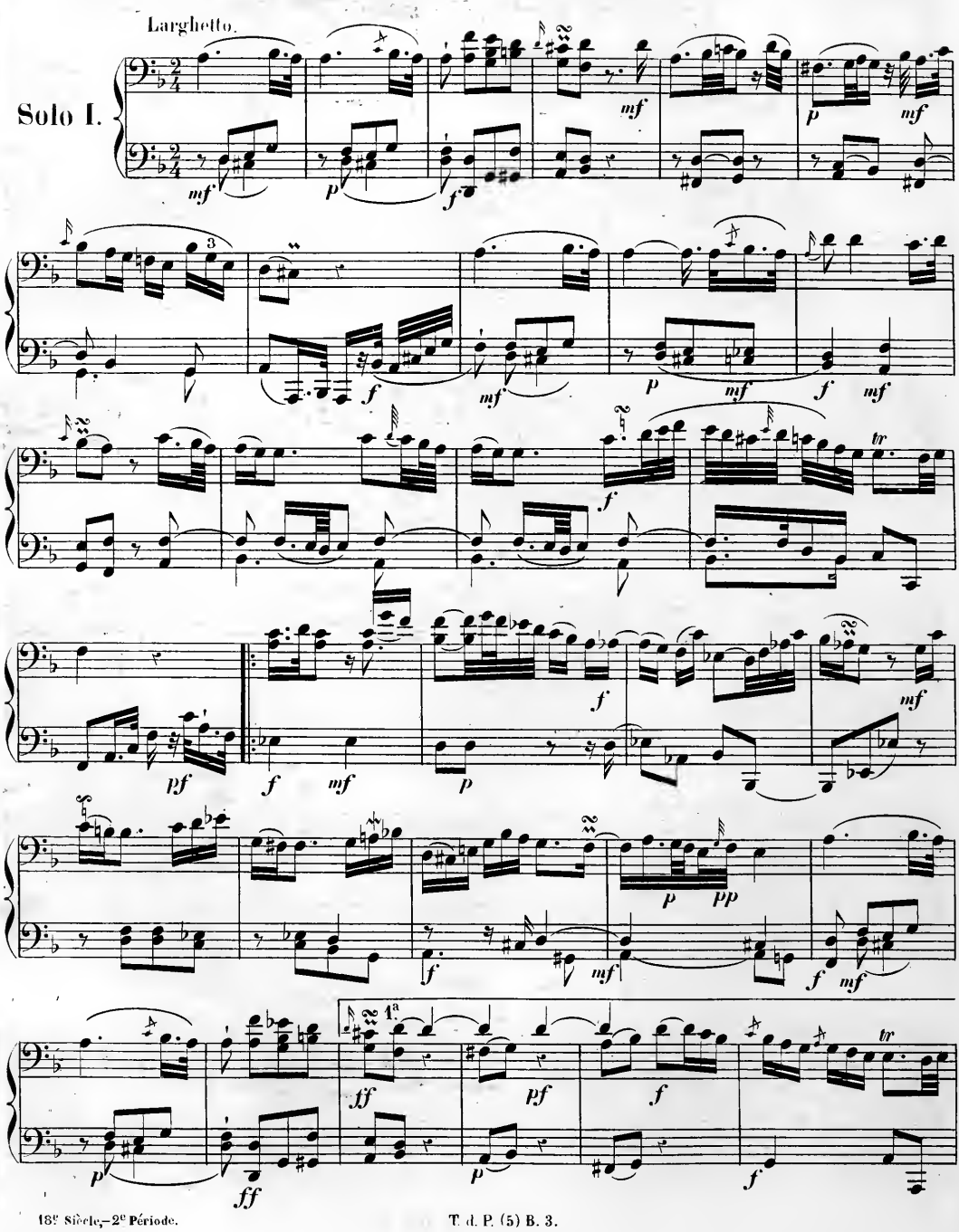
Extraits des six Solos de l'édition originale publiée par Schwickert à Leipzig.

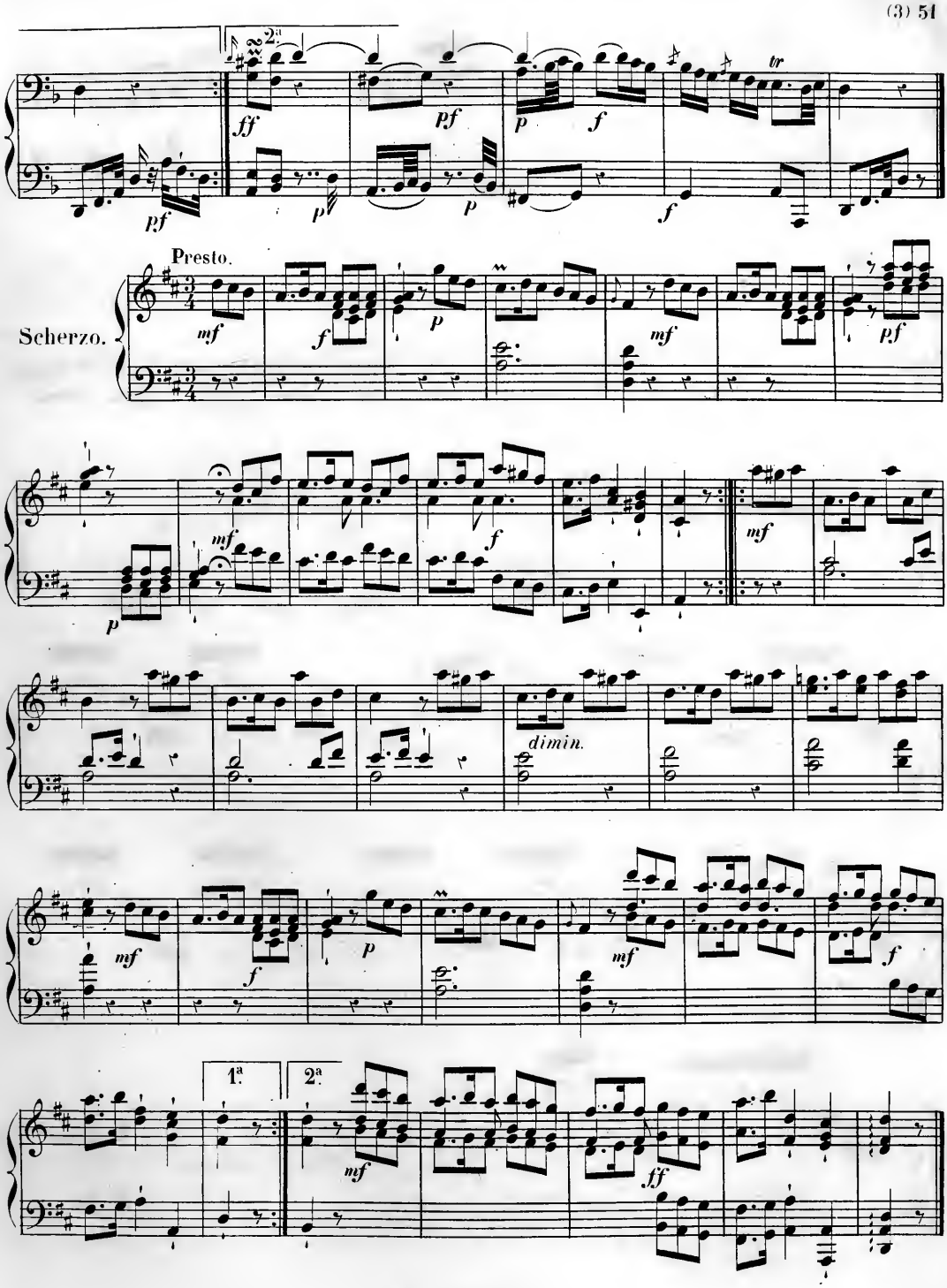
PUBLIÉ PAR L. FARRENC.— PARIS, 1865.

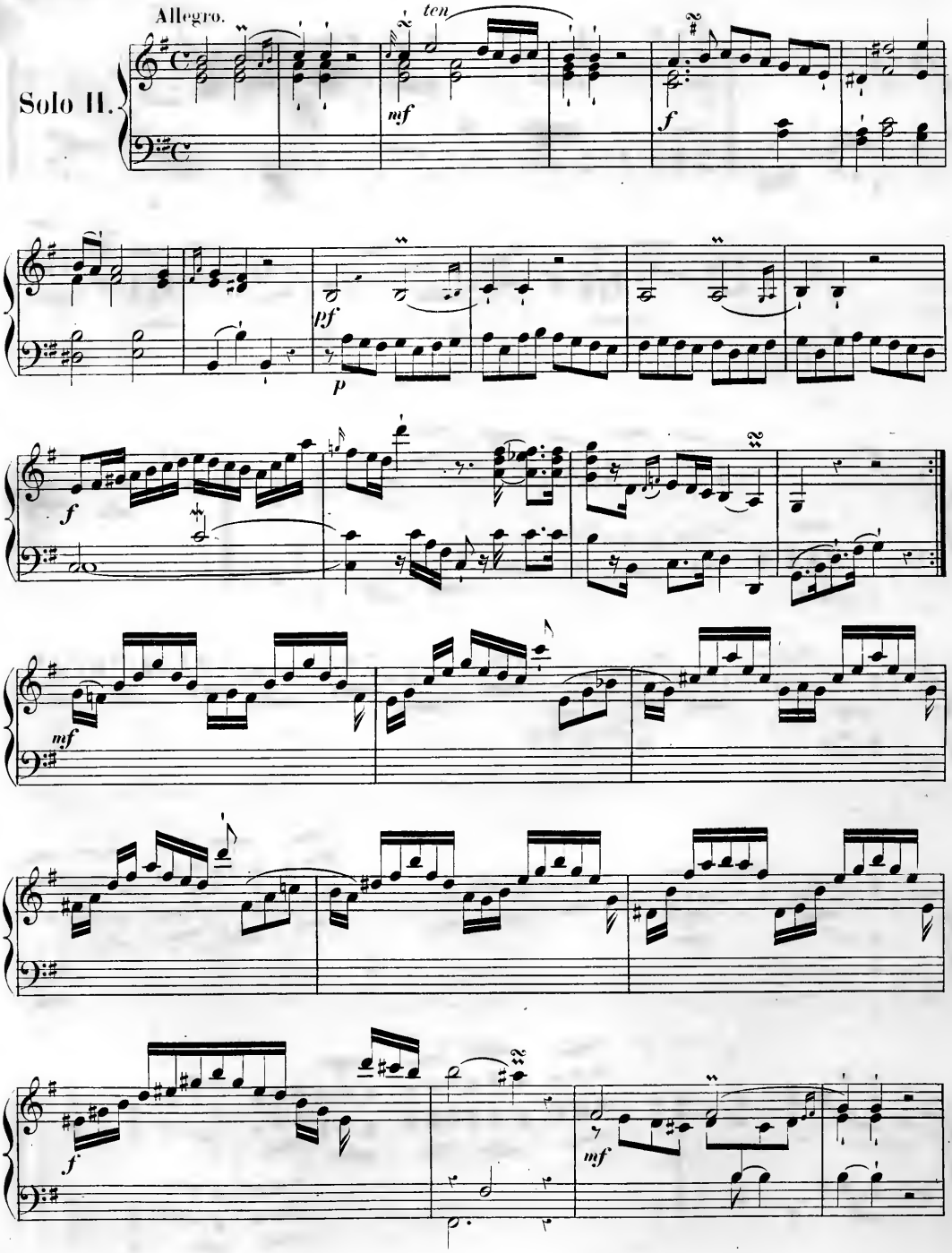
T. d. P. (5) B. 3.

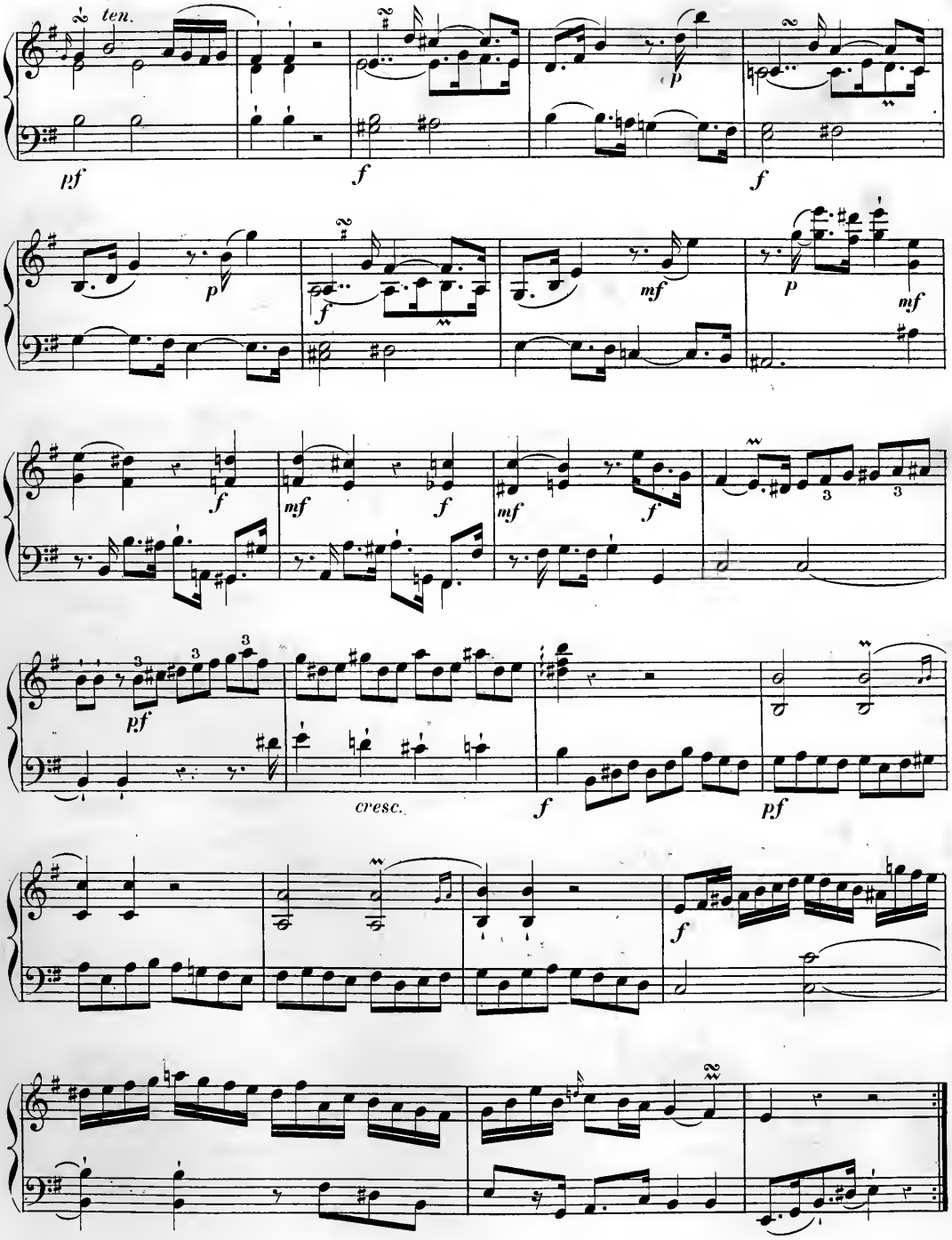
Larghetto.

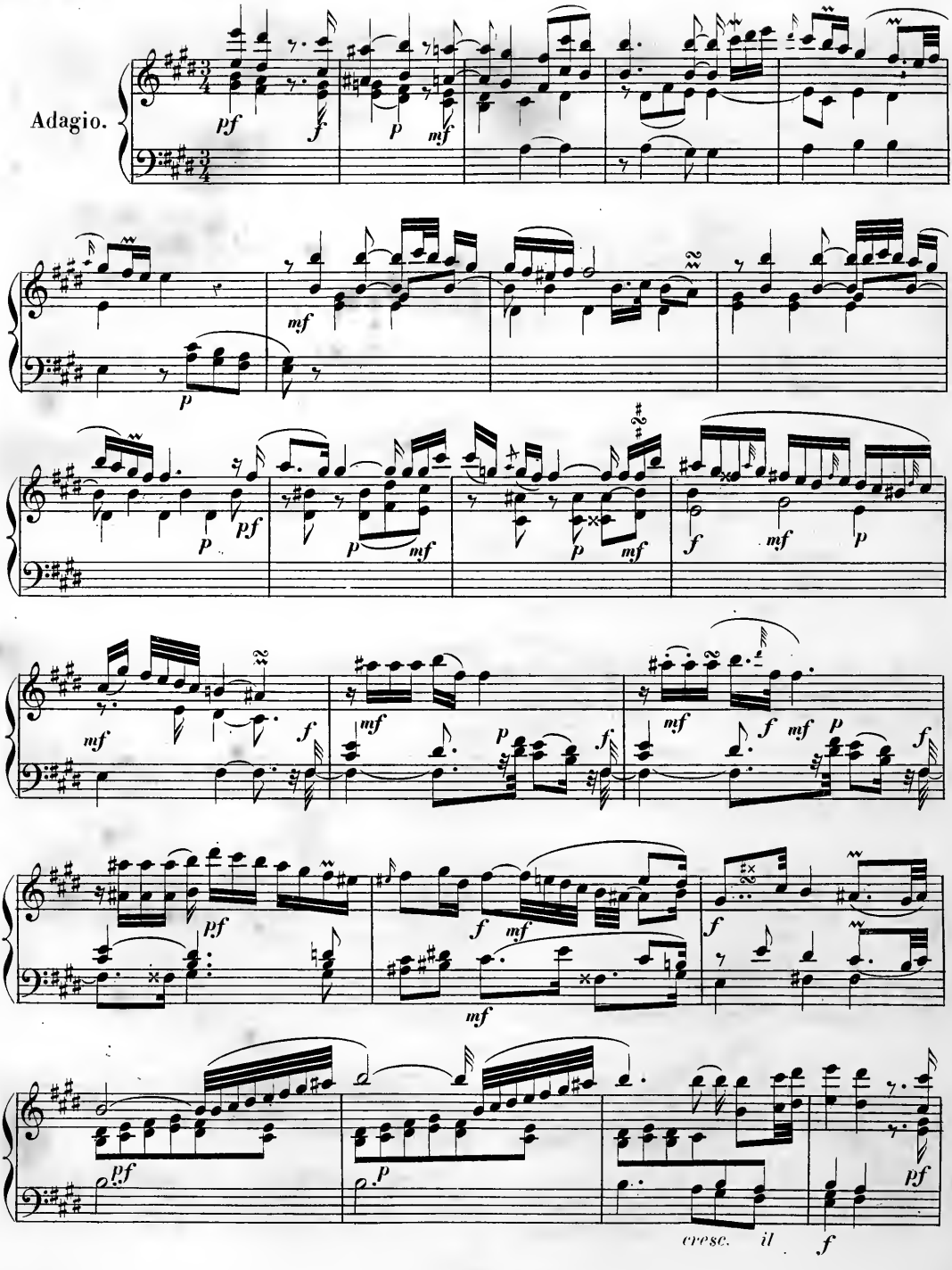
Solo I.

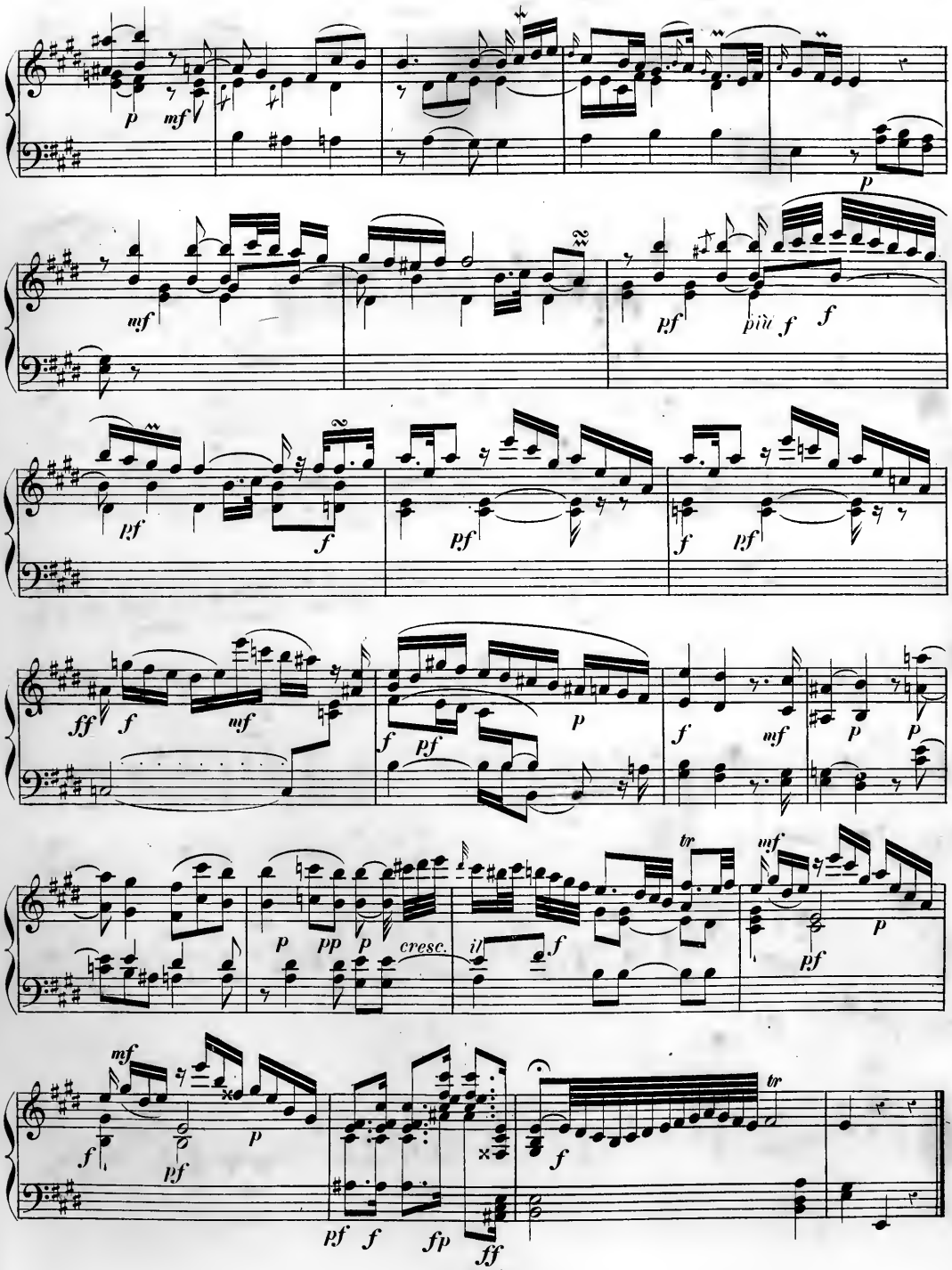


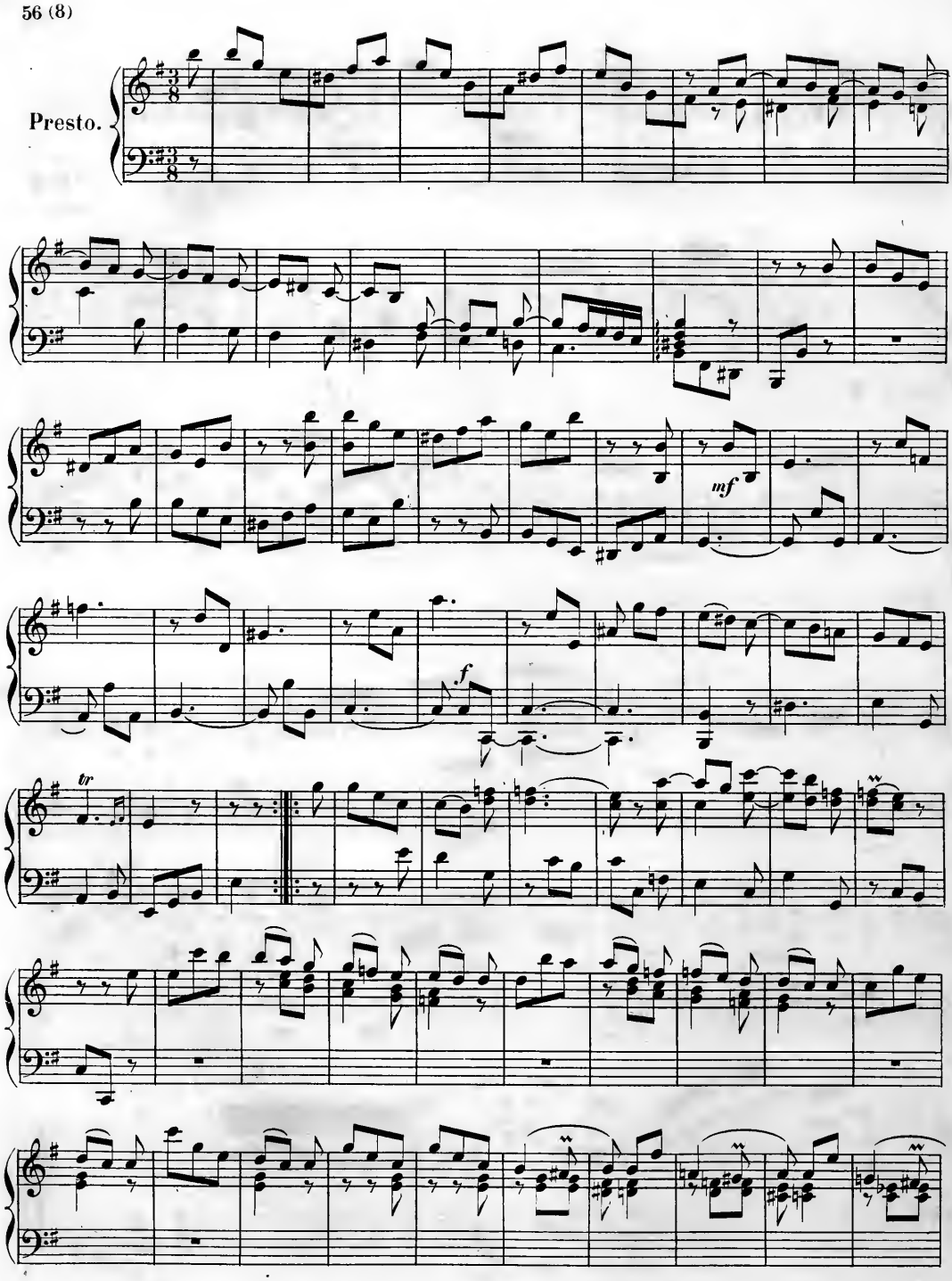

2ª
ff
pf
p
f
tr
pf
p
p
f
Presto.
Scherzo.
mf
f
p
mf
pf
p
mf
f
mf
dimin.
mf
p
f
mf
f
1ª
2ª
mf
ff

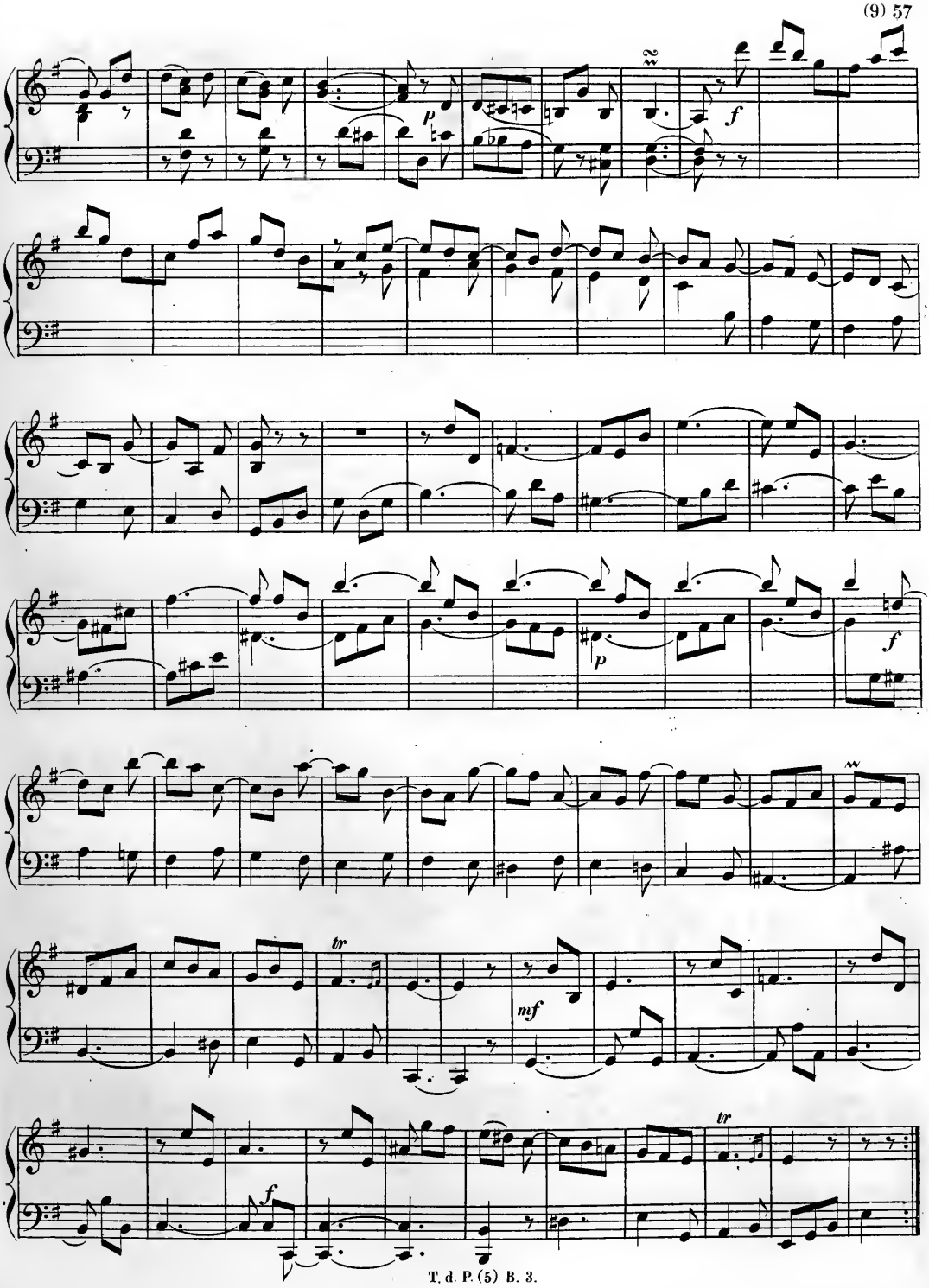

Allegro.
Solo II.
ten
mf
f
pf
p
f
mf
f
mf

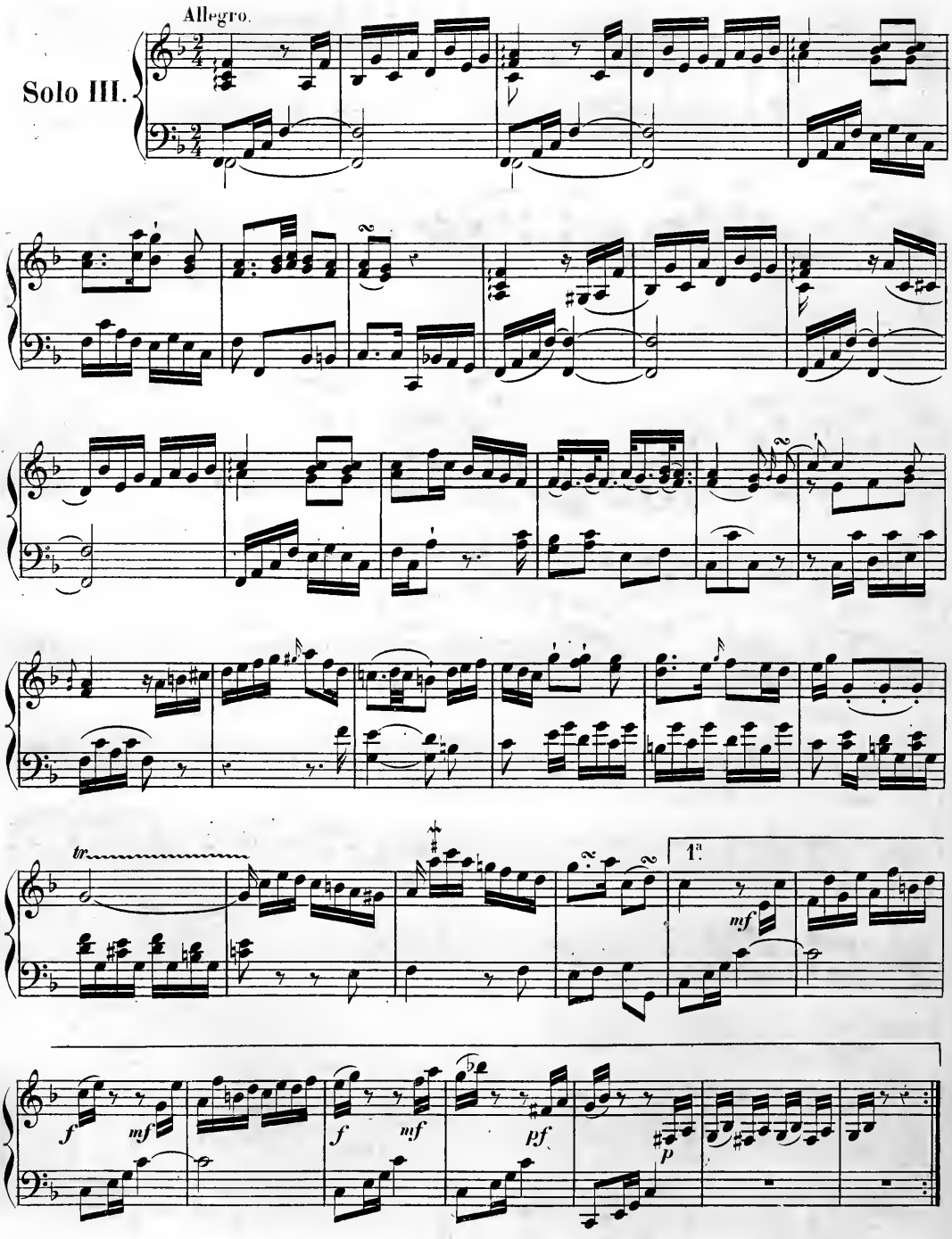

ten.
pf
f
p
f
p
f
mf
p
mf
f
mf
f
mf
f
pf
cresc.
f
pf
f

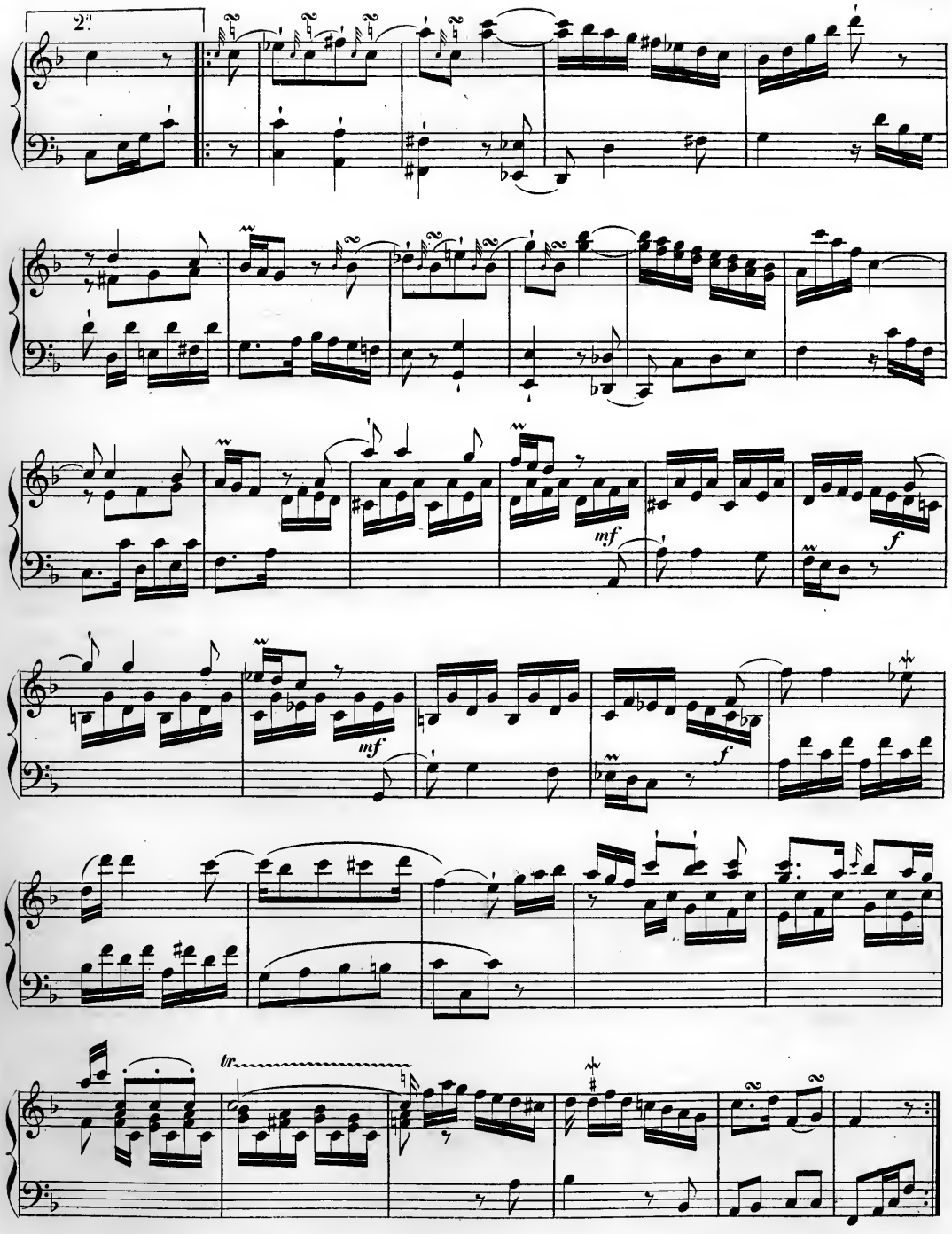

Adagio.
pf
f
p
mf
cresc.
il

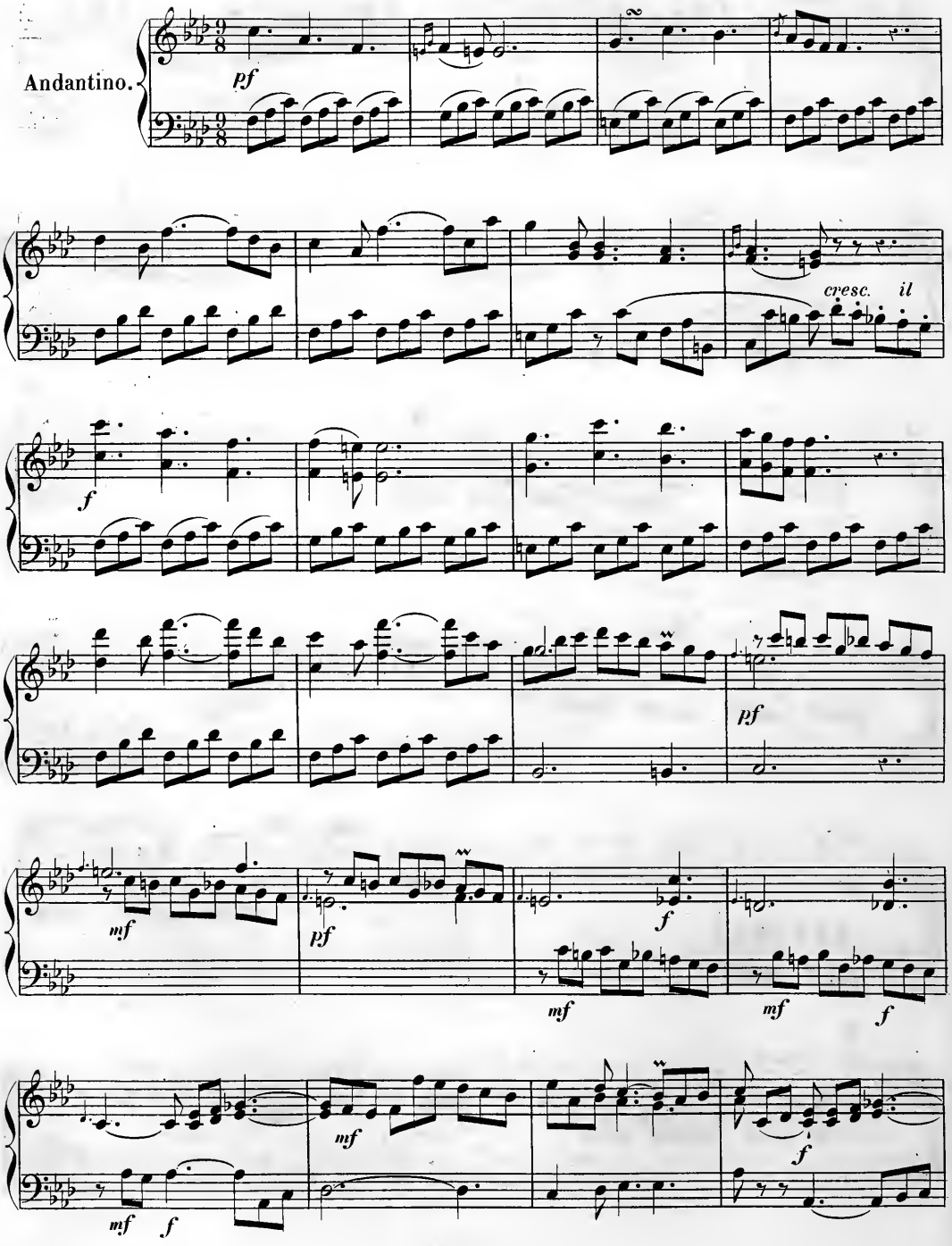

p
mf
p
mf
pf
più f
f
pf
f
pf
f
pf
ff
f
mf
f
pf
p
f
mf
p
p
p
pp
p
cresc.
il
f
tr
mf
p
pf
mf
f
p
pf
tr
f
pf
f
fp
ff

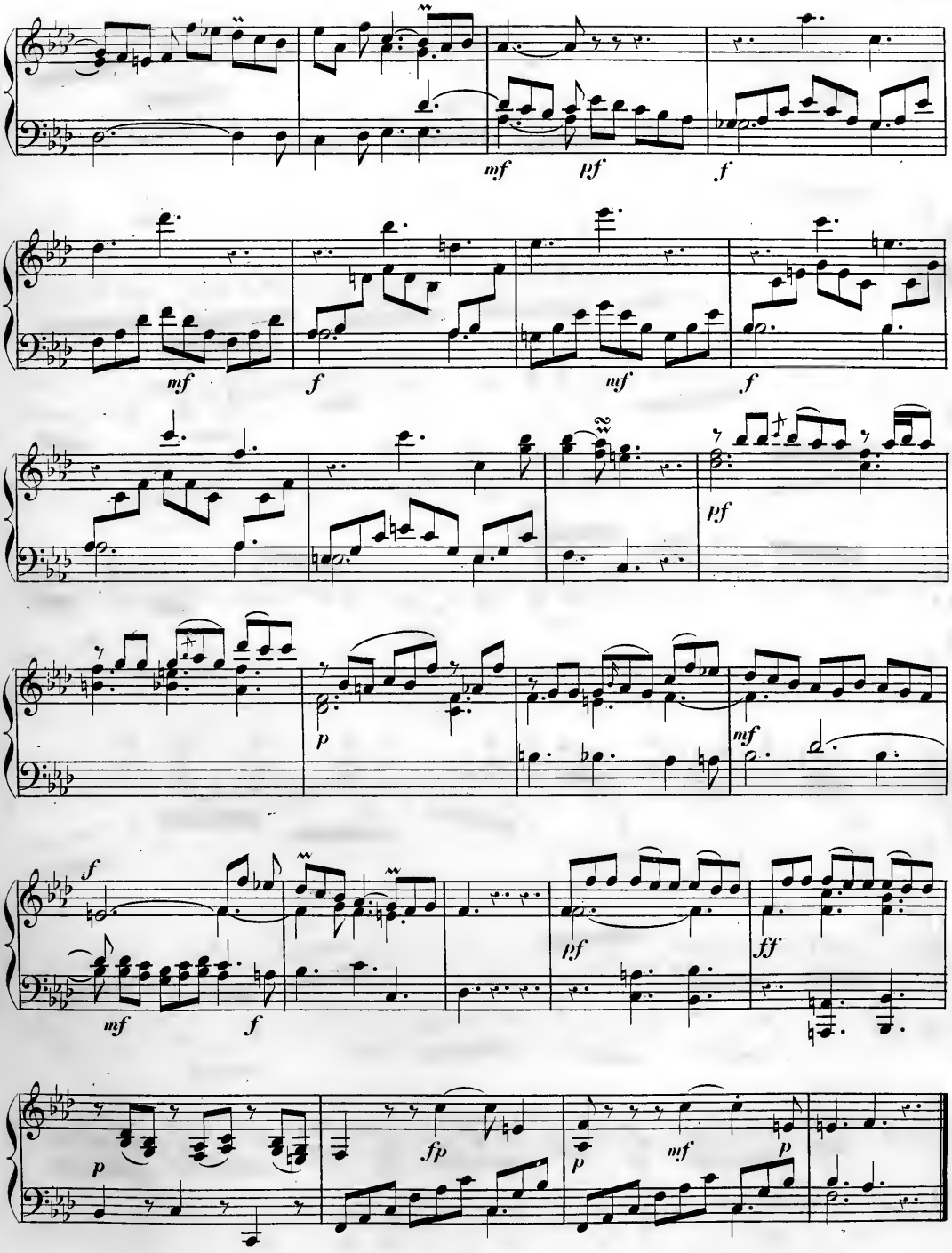

Presto.
mf
f
tr

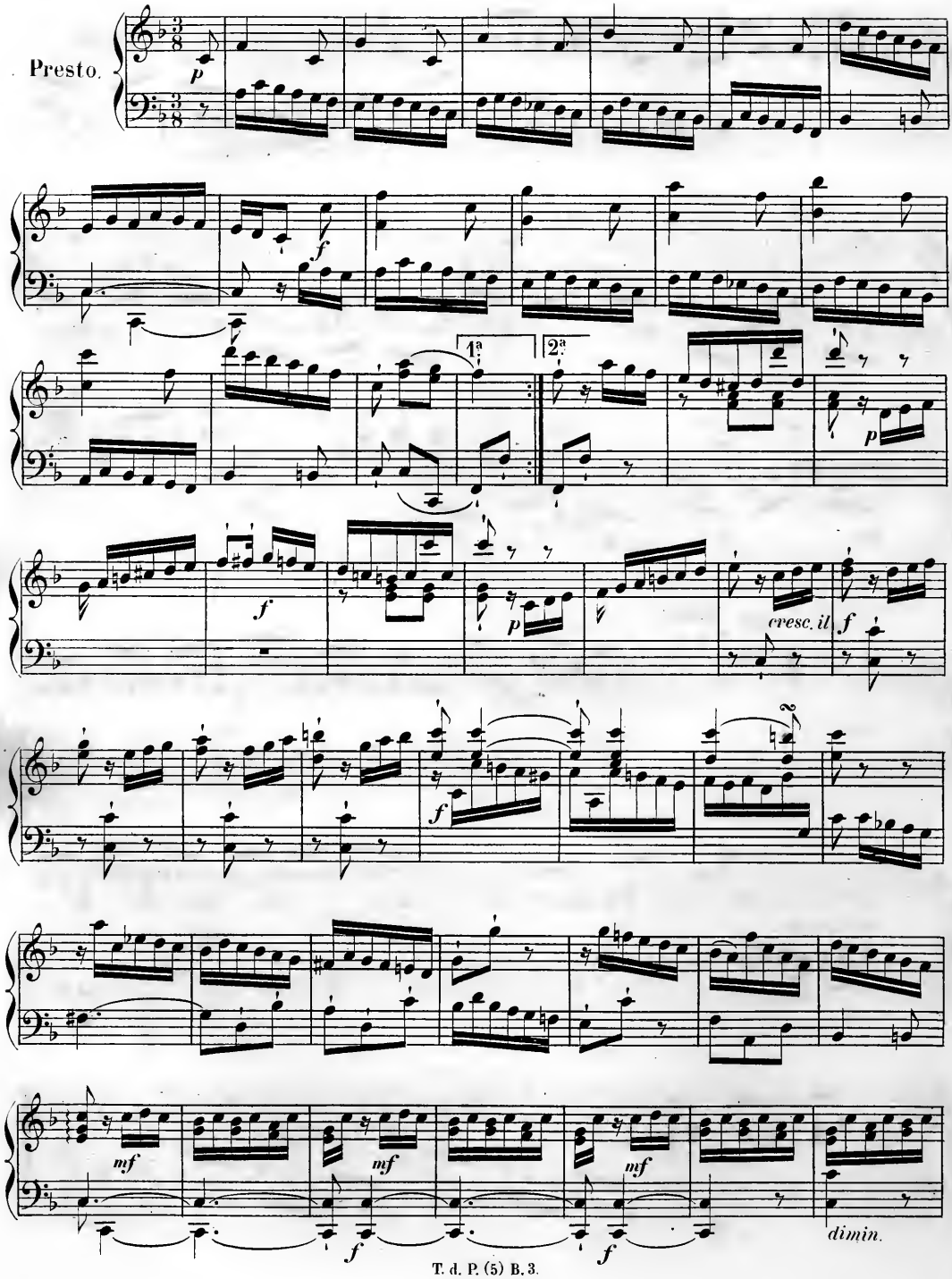

p
f
p
f
tr
mf
f
tr

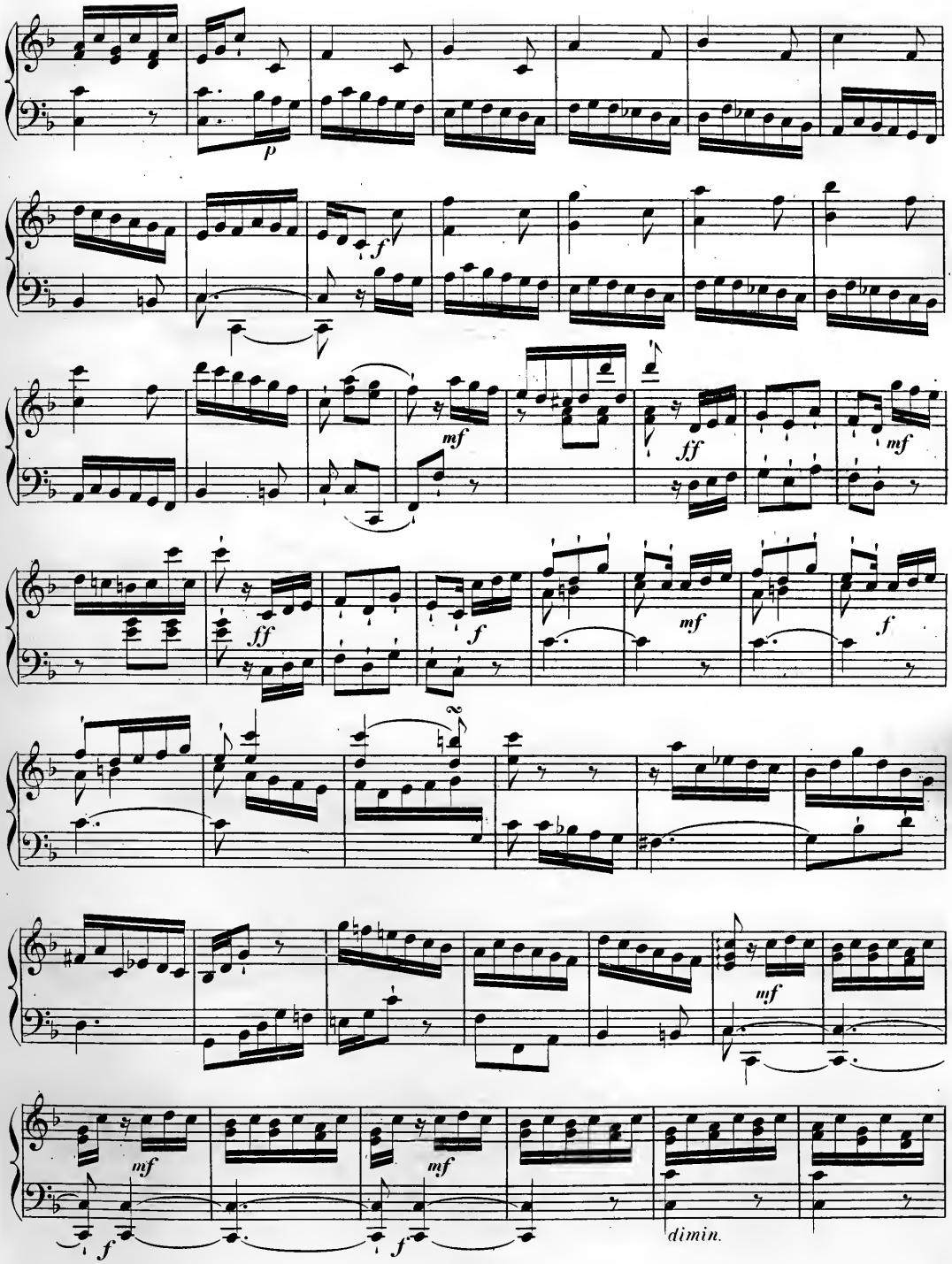

Allegro.
Solo III.
tr
1.ª
mf
f
mf
f
mf
pf
p

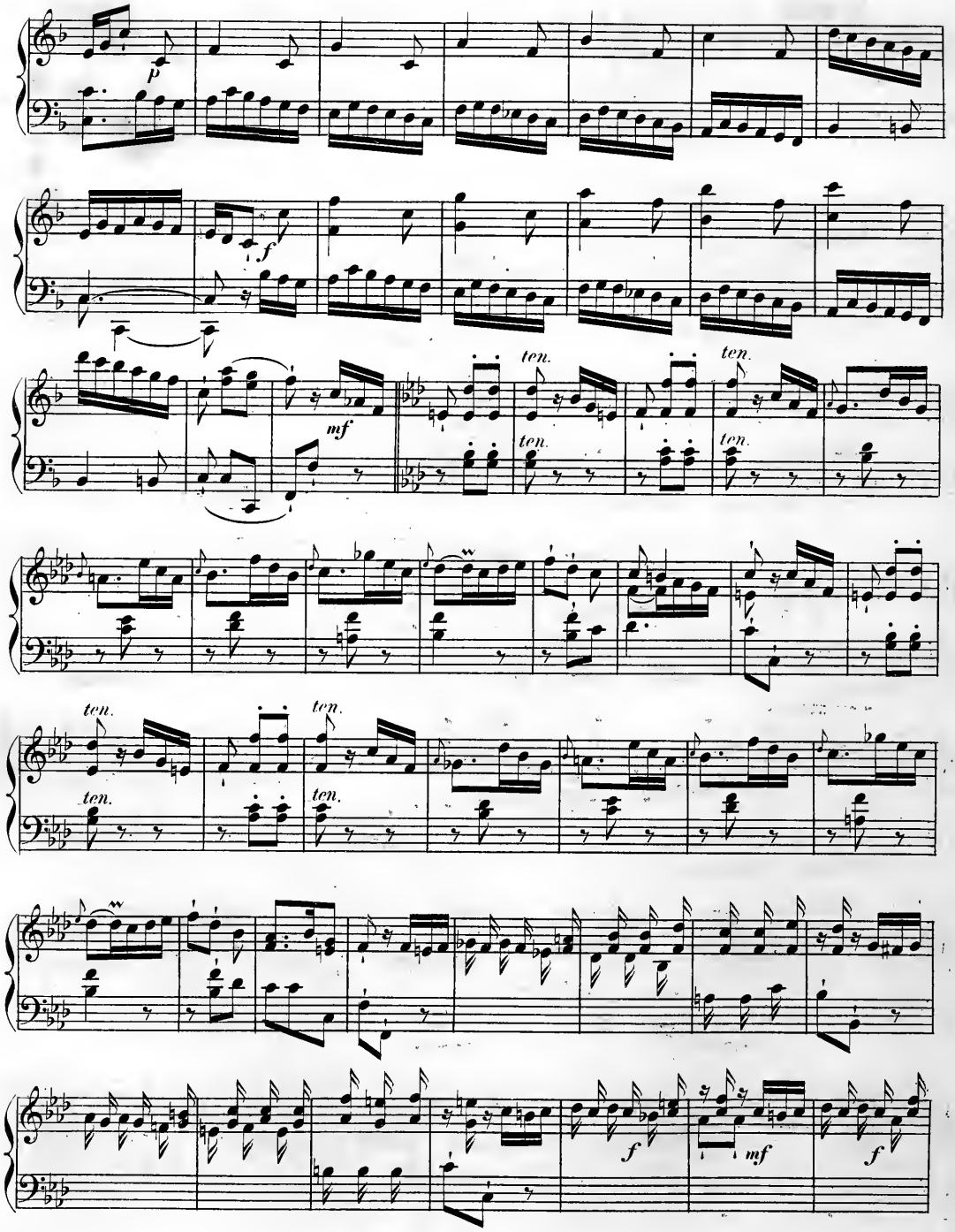

2.
mf
f
mf
f
tr

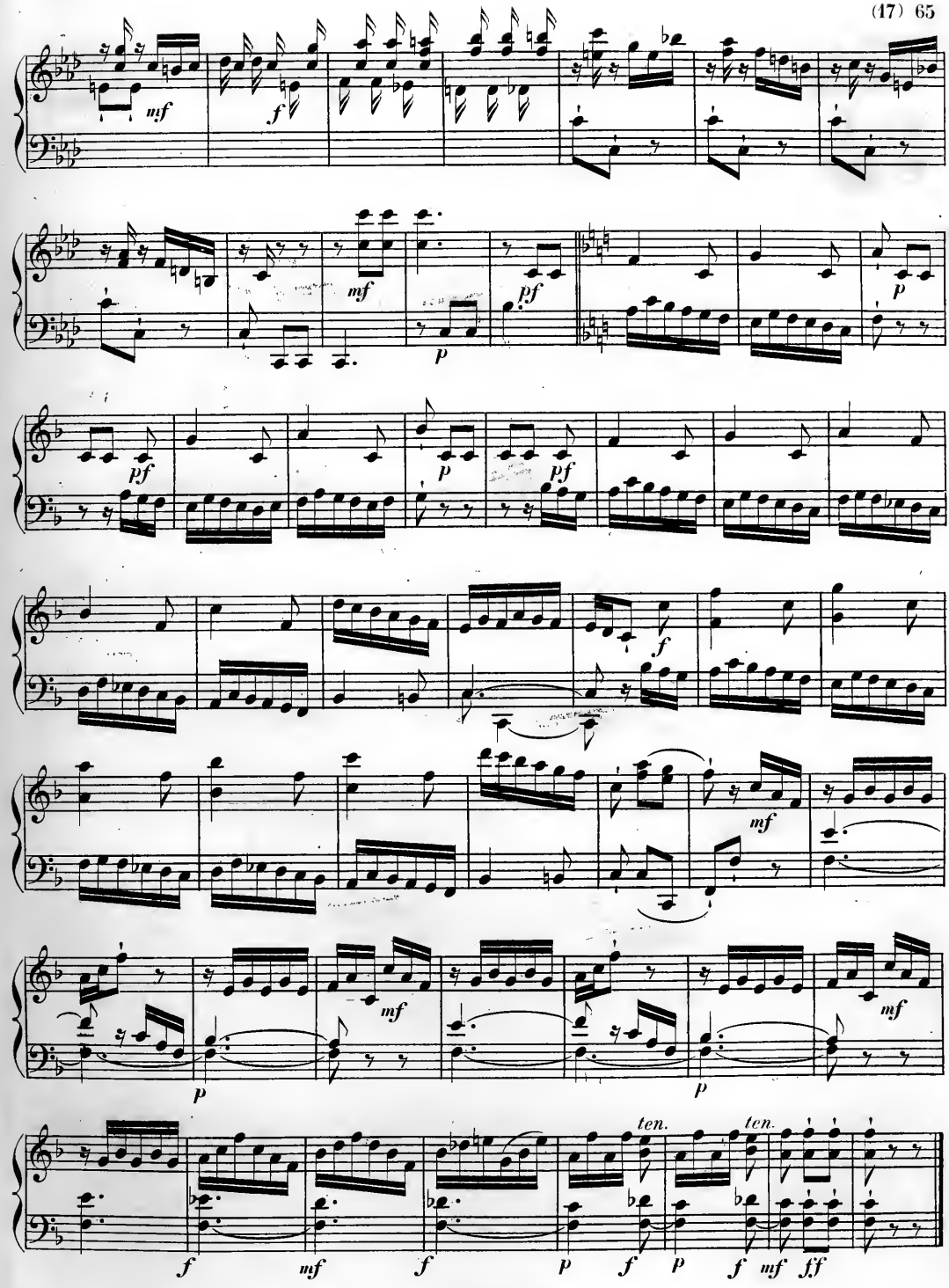

Andantino.
pf
cresc. il
f
pf
mf
pf
f
mf
mf
f
mf
mf
f

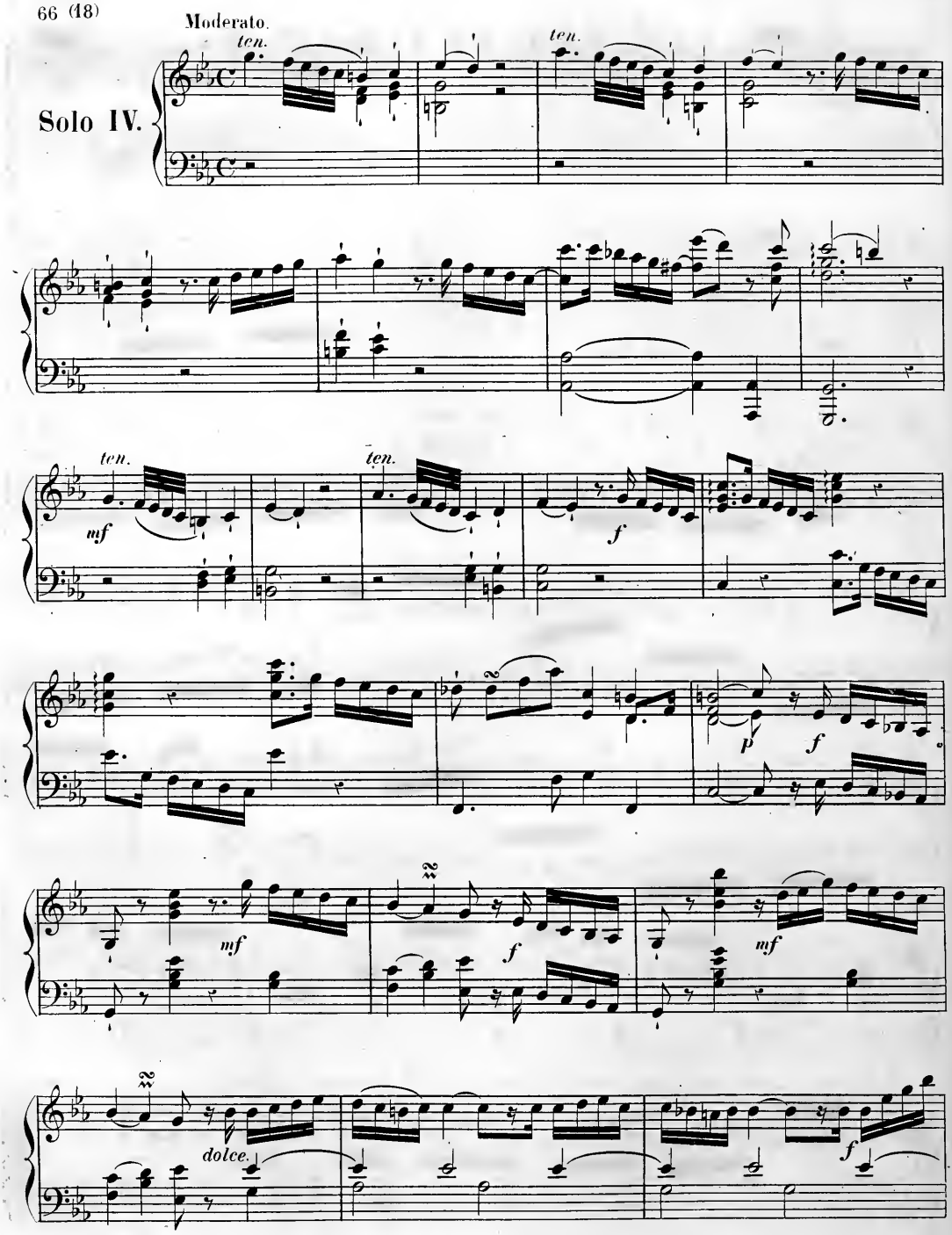

mf
pf
f
mf
f
mf
f
pf
p
mf
f
mf
f
pf
ff
p
fp
p
mf
p

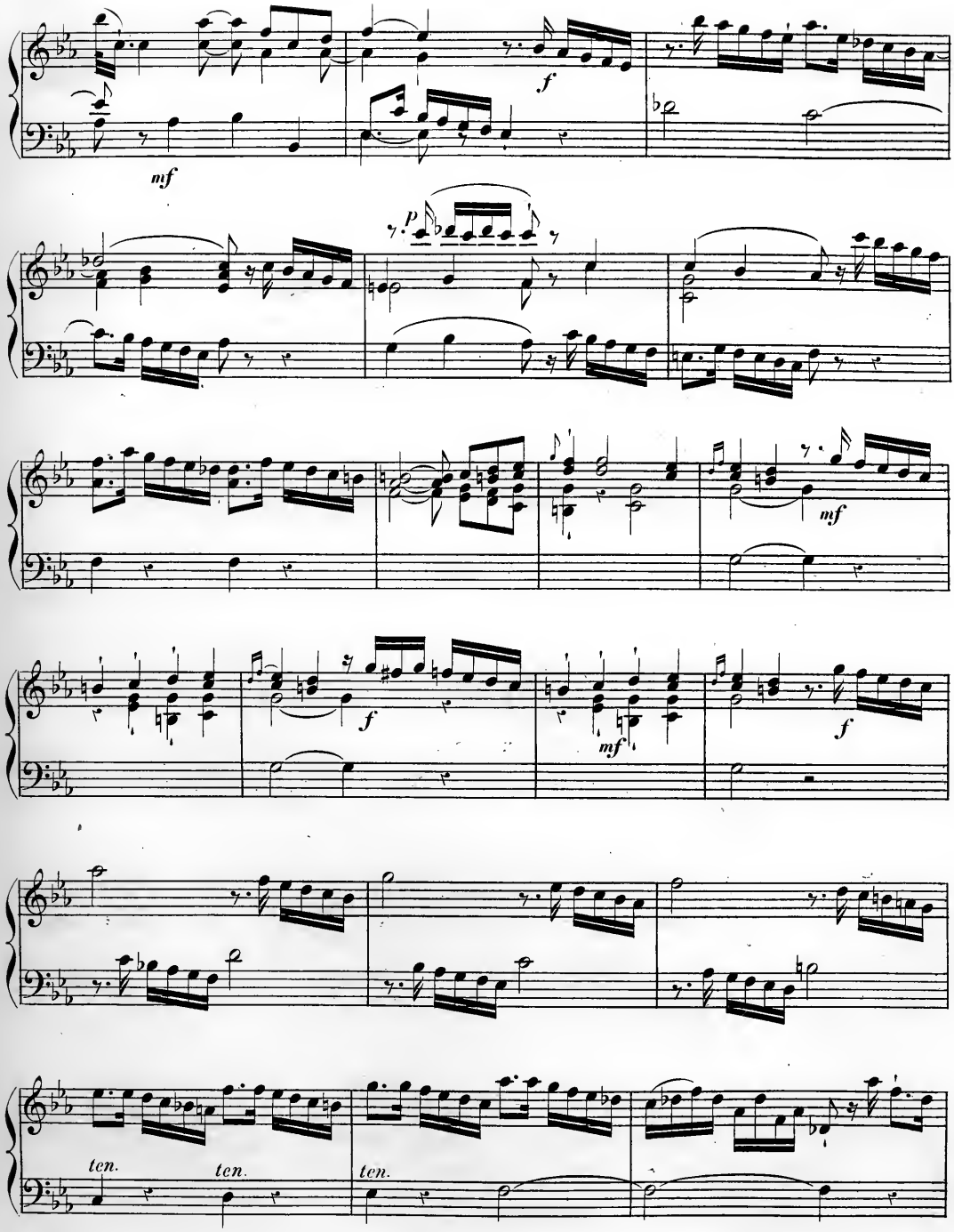

Presto.
p
f
1ª
2ª
p
f
p
cresc. il
f
f
mf
mf
mf
f
f
dimin.

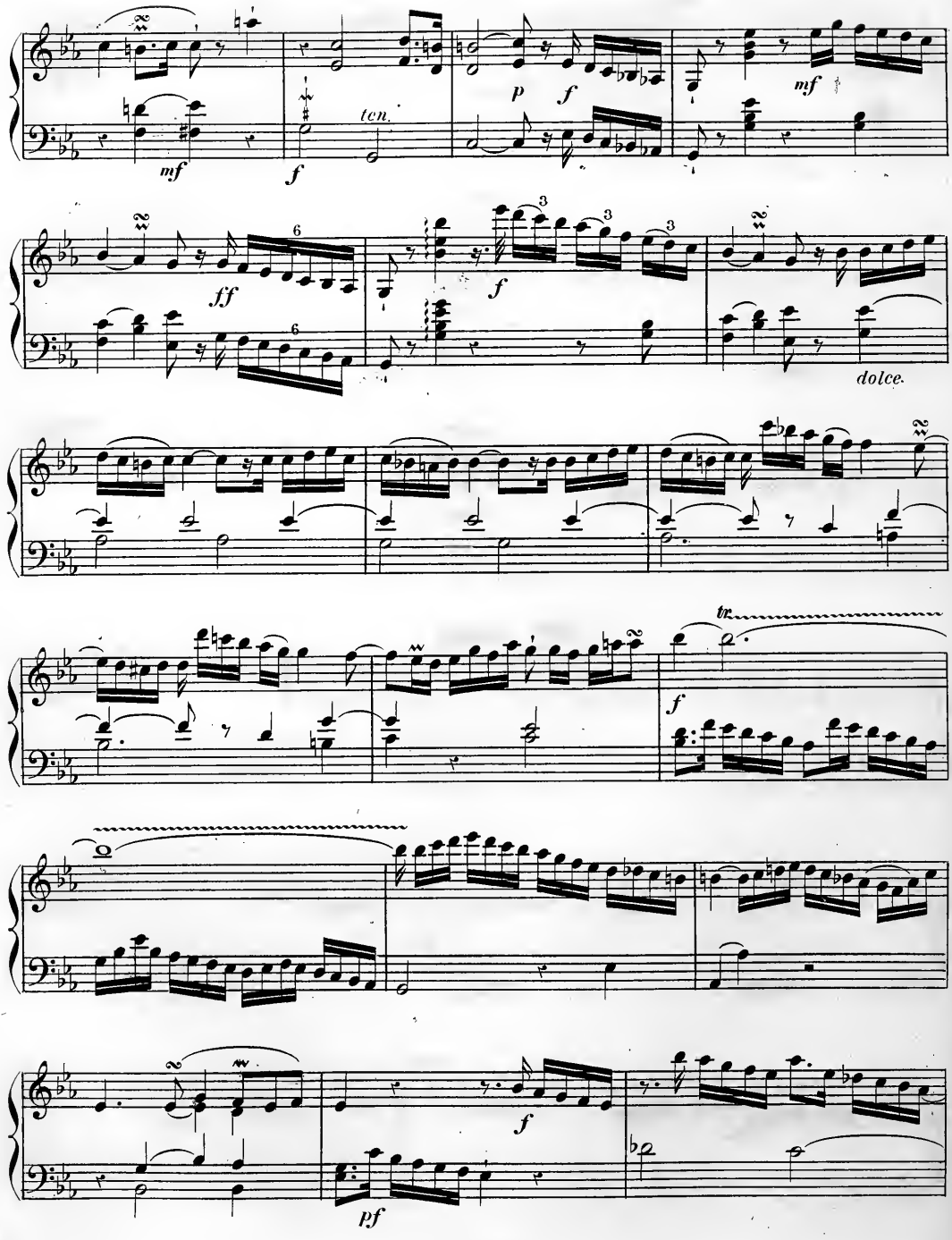

p
f
mf
ff
mf
ff
f
mf
f
mf
mf
mf
f
f
dimin.

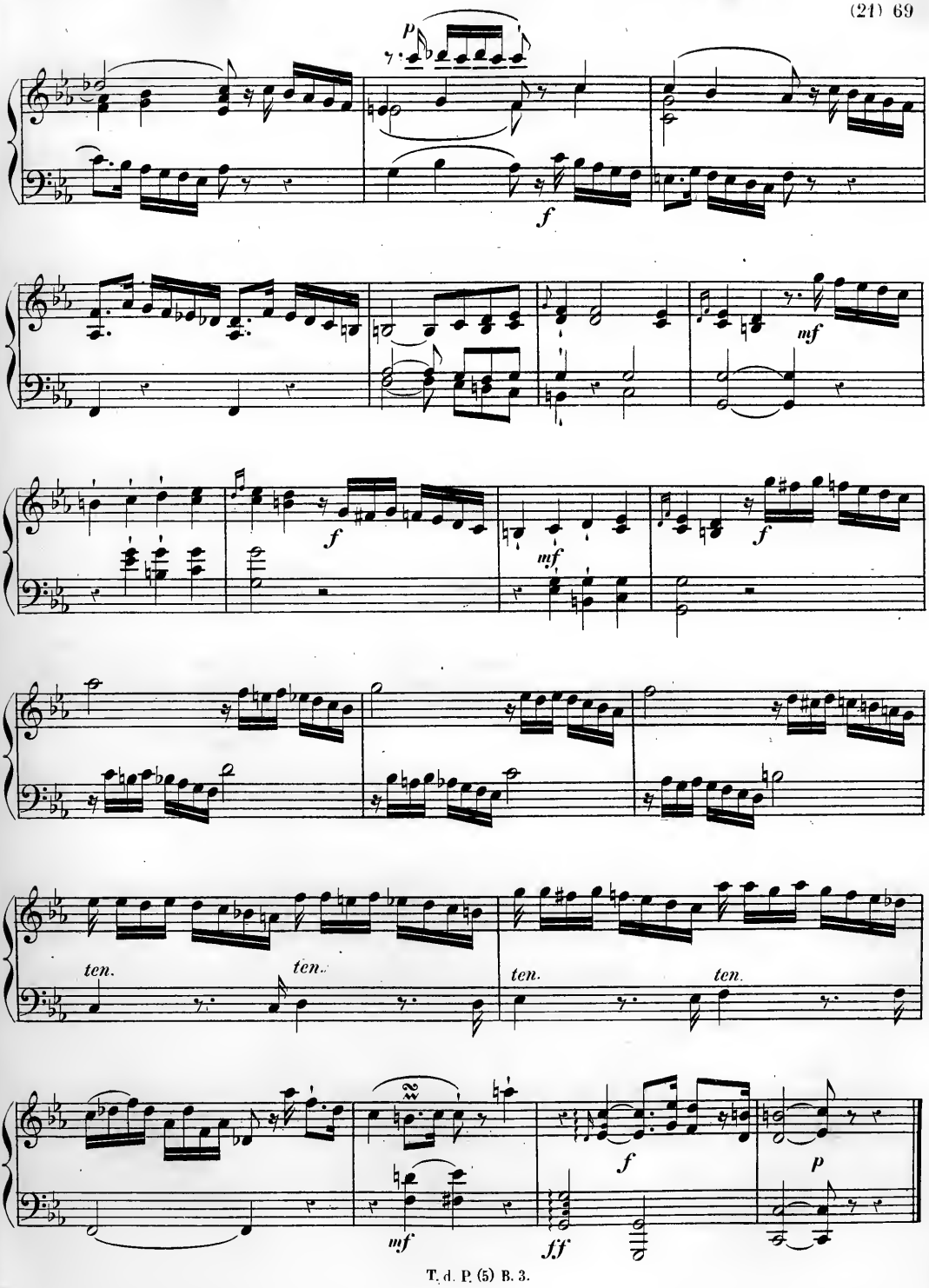

p
f
mf
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
f
mf
f


mf
f
mf
pf
p
pf
p
pf
f
mf
mf
p
mf
p
ten.
ten.
f
mf
f
p
f
p
f
mf
ff

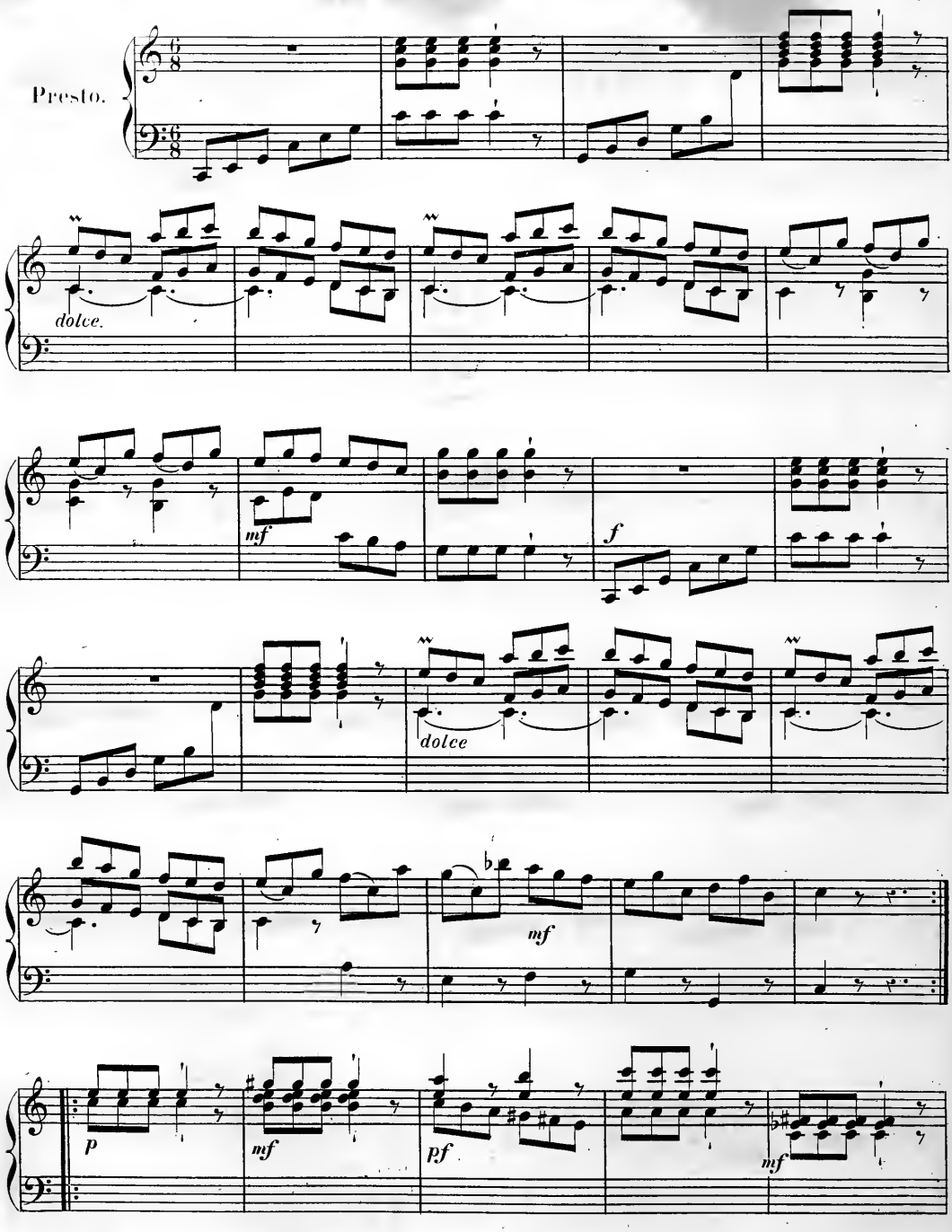

Moderato.
Solo IV.
ten.
ten.
ten.
ten.
mf
f
p
f
mf
f
mf
dolce.
f

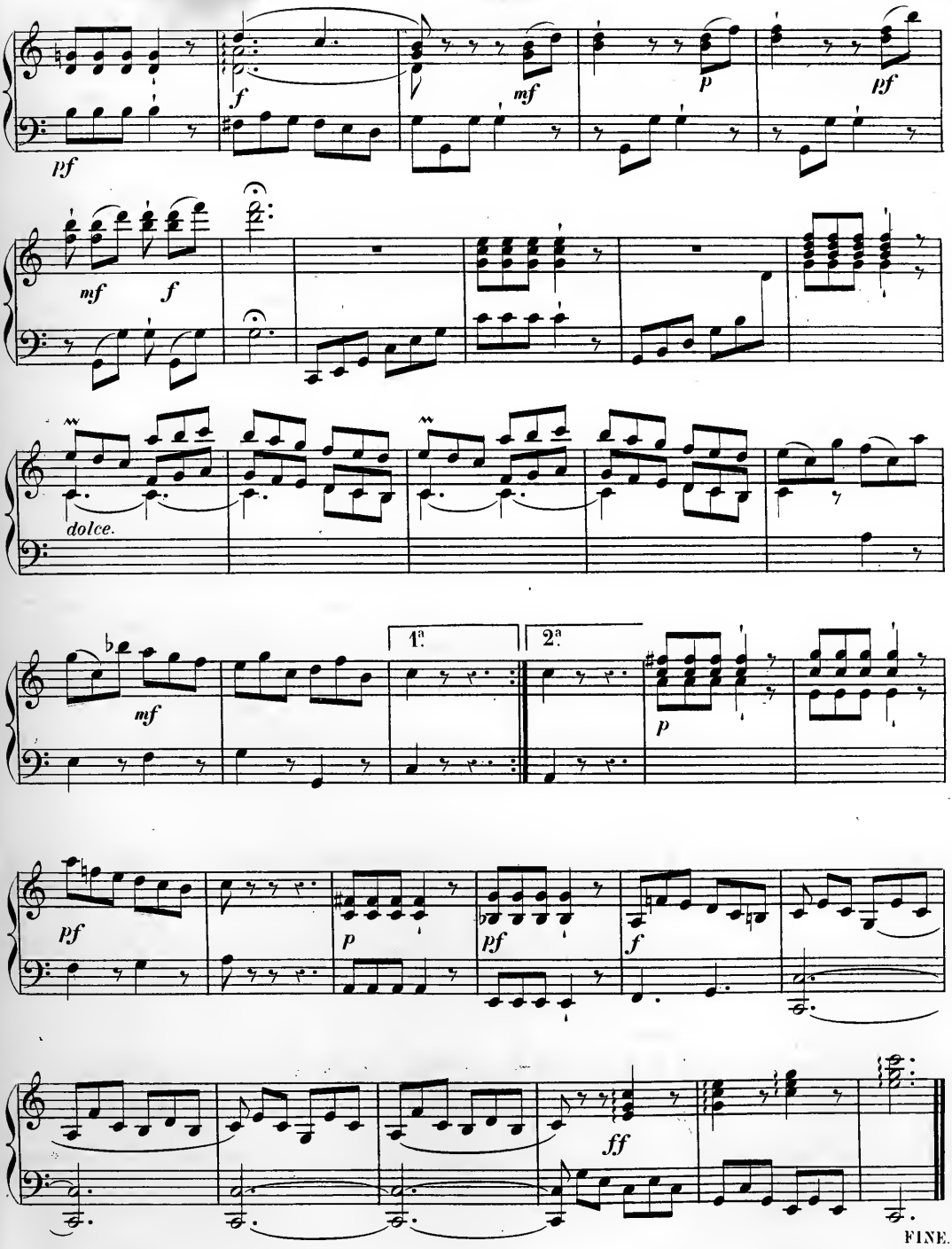

mf
f
p
mf
f
mf
f
ten.
ten.
ten.


mf
ten.
f
p
f
mf
ff
6
6
f
3
3
3
dolce.
tr
f
f
pf



T. d. P. (5) B. 3.


Presto.
dolce.
mf
f
dolce
mf
p
mf
pf
mf


pf
f
mf
p
pf
mf
f
dolce.
1.ª
2.ª
mf
p
pf
p
pf
f
ff
FINE.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

GEORGES MUFFAT.

La notice sur Georges Muffat, dans la *Biographie universelle des musiciens* de M. Fétis, est peu étendue, parce que les renseignements sur sa personne se réduisent à ce que lui-même en a dit dans la préface d'un de ses ouvrages. Gerber (1), dont la courte notice est tirée du *Lexique* de Walther (2), ne dit pas autre chose. L'une des singularités de ce qui concerne cet artiste remarquable est que sa patrie est inconnue. Ayant occupé des positions honorables chez deux princes de l'Allemagne, on a cru qu'il était Allemand; cependant cette origine n'est pas prouvée, car lui-même ne dit rien du pays qui l'a vu naître; et son nom a une forme française plutôt qu'allemande. Peut-être était-il Alsacien, car en nous apprenant qu'il passa six années à Paris, au temps de Lully, pour y faire des études de musique sous différents maîtres, il ajoute qu'il avait reçu précédemment des leçons de cet art en Alsace. Quoi qu'il en soit, il est évident que c'est à Paris que, pendant six ans, il reçut la grande instruction musicale qu'on remarque dans ses compositions. Il y a lieu de croire que l'un de ses maîtres fut *André Raison*, excellent organiste de l'abbaye de Sainte-Geneviève, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, dont les pièces d'orgue sont d'un très-bon style. Muffat dit, dans la préface citée ci-dessus, qu'après avoir quitté Paris, il fut organiste de la cathédrale de Strasbourg, mais que la guerre lui fit abandonner cette position. Il y a ici, vraisemblablement, peu d'exactitude dans le récit des aventures de Muffat, car M. l'avocat Lobstien, à qui nous sommes redevables d'un bon essai sur l'histoire de la musique en Alsace, et particulièrement à Strasbourg (3), a donné la liste chronologique des organistes de la cathédrale et de toutes les églises de cette ville, et nous y voyons que *Georges-Christophe Lautenzack* fut organiste de la cathédrale depuis 1660 jusqu'en 1680, qu'il eut pour successeur, au commencement de 1681, *Jean Walther*. A celui-ci succéda, en 1687, *Jean-Georges Rauch*, qui ne mourut que le 21 juillet 1710. Le nom de Georges Muffat ne paraît pas plus dans les listes d'organistes des autres églises de Strasbourg qu'à la cathédrale.

Suivant le récit de Muffat, après être parti de Strasbourg, il visita quelques villes de l'Autriche et de la Bohême; puis il vécut quelque temps à Vienne et à Rome, et enfin, en 1690, lorsqu'il publia son *Apparatus*

(1) *Lexikon der Tonkünstler*, tome III, p. 499.
(2) *Musikalisches Lexicon*, p. 426.
(3) *Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsass und besonders in Strassburg*, pp. 27-28.

musico-organisticus, il était organiste et valet de chambre de l'archevêque de Salzbourg, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même. Cinq ans après, l'évêque de Passau le nomma maître de sa chapelle et gouverneur de ses pages. En 1698, lorsqu'il publia la seconde partie de son *Florilegium*, il occupait encore cette position. Il s'était marié et avait eu deux fils dont l'un est Théophile Muffat, auteur du recueil de pièces pour le clavecin publié dans la septième livraison du *Trésor des pianistes;* et l'autre, Jean-Ernest Muffat, fut violoniste de la chapelle impériale à Vienne, en 1721-1722, et figura dans l'orchestre qui exécuta à Prague, en 1723, l'opéra *Costanza e Fortezza*, à l'occasion du couronnement de l'empereur Charles VI comme roi de Bohême (1). Georges Muffat fut le maître de Jean-Baptiste Samber, organiste distingué et valet de chambre de l'archevêque de Salzbourg, dans les premières années du dix-huitième siècle, qui s'est fait connaître avantageusement par un bon traité de l'art de jouer de l'orgue (2).

Les ouvrages de Georges Muffat sont ceux dont les titres suivent : 1° *Apparatus musico-organisticus*, consistant en XII toccates pour l'orgue ; Augsbourg, 1690, in-folio : c'est le recueil publié dans cette livraison du *Trésor des Pianistes*. Le style de ces toccates est digne des plus grands maîtres : l'harmonie y est distinguée, les modulations souvent piquantes et imprévues, les motifs d'imitation bien choisis, et les développements conduits avec un ordre parfaitement logique. Quelque hardiesse qu'on remarque dans certaines relations harmoniques, elles sont toujours parfaitement tonales et se résolvent de la manière la plus naturelle. Ces pièces se recommandent aussi par la variété de leurs caractères ; dans chacune d'elles, prise en particulier, cette même variété se fait remarquer dans les différents mouvements ; par exemple, dans la troisième toccate, après les quelques mesures d'introduction, il y a des oppositions très-heureuses entre l'allegro traité en imitations légères, élégantes, l'adagio et le dernier mouvement en 9/4. Dans la quatrième, après un début majestueux, interrompu deux fois par un récitatif de forme originale, vient un *fugato* traité d'une façon magistrale alternativement à trois et à quatre parties. Le profond sentiment empreint dans la large introduction de la sixième toccate prépare de la manière la plus heureuse le mouvement fugué *allegro moderato*, suivi d'un *adagio* d'un caractère tout différent de l'introduction, et dans lequel se trouve une imitation continue très-intéressante sur une pédale : la pièce est terminée, après un élégant badinage en 12/8, par un retour à l'*adagio* qui fournit une conclusion très-large.

La même variété de caractères se fait remarquer dans les toccates suivantes, particulièrement dans la septième, dans la huitième, où les derniers mouvements *vivace*, *presto* et *allegro*, sont pleins de verve et de feu ; dans la neuvième, où l'*allegro* en 6/8 est plein de grâce, tandis que l'autre *allegro* en 3/4 (page 42), énergique et fougueux, finit d'une manière sentimentale et originale par un *adagio* de deux lignes. La douzième toccate est une des plus remarquables par la variété des caractères ainsi que par l'originalité des thèmes.

Soit à la lecture de ces pièces, soit à l'audition, on reconnaît dans leur auteur un musicien de premier ordre. S'il eût produit davantage, il jouirait d'une renommée universelle.

Muffat était devenu maître de chapelle du prince-évêque de Passau lorsqu'il publia son second ouvrage sous ce titre : 2° *Suavioris harmoniæ instrumentalis hyporchematicæ Florilegium primum;* Augsbourg, 1695, in-folio. Ce recueil renferme cinquante pièces pour quatre et cinq violes avec basse continue pour le clavecin. Ces pièces, appelées *Fleurs favorites de ballets,* renferment aussi sept ouvertures. C'est dans la préface de cet œuvre, écrite dans les quatre langues latine, allemande, française et italienne, que Muffat rapporte quelques unes des circonstances de sa vie. 3°. La deuxième partie du recueil précédent a été publiée sous le titre de *Florilegium secundum;* Augsbourg, 1698, in-folio. On y trouve soixante-deux pièces pour quatre et cinq violes avec basse continue pour le clavecin.

(1) Gottf. Joh. Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexicon fur Böhmen*, t. II, p. 342.
(2) Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, 2e édition, t. VII, article *Samber*.

On ignore les dernières circonstances de la vie de Georges Muffat, ainsi que la date et le lieu de sa mort. L'indifférence montrée à l'égard d'un artiste dont le mérite était éminent a de quoi surprendre. Il y a lieu de croire que ses œuvres se sont peu répandues et que leur valeur a été ignorée. Nous croyons être agréable aux souscripteurs du *Trésor des Pianistes* en leur faisant connaître les douze toccates contenues dans cette livraison : il serait à peu près impossible de trouver aujourd'hui l'édition originale de ces excellentes pièces.

1690.

—

DOUZE TOCCATES

DÉDIÉES

à S. M. LÉOPOLD 1.er

Empereur d'Allemagne

PAR

GEORGES MUFFAT,

Maître de chapelle du Prince-Évêque de Passau.

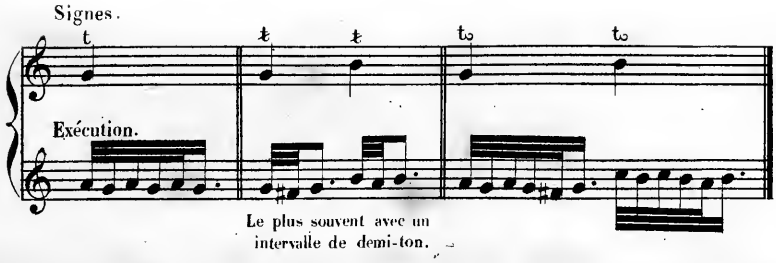
Ces Toccates ont paru, en 1690, à Salzbourg, chez l'auteur et chez J. B. Mayer, sous le titre:

Apparatus-musico-organisticus.

PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS, 1865.

T. d. P. (3) D.

Manière d'exécuter les agréments.



tr indique un tremblement prolongé jusqu'à la fin de la valeur de la note.

Explication des abréviations

pour les personnes qui joueront ces pièces sur l'Orgue.

P. ou Ped. signifie *Pedale* (ad libitum)

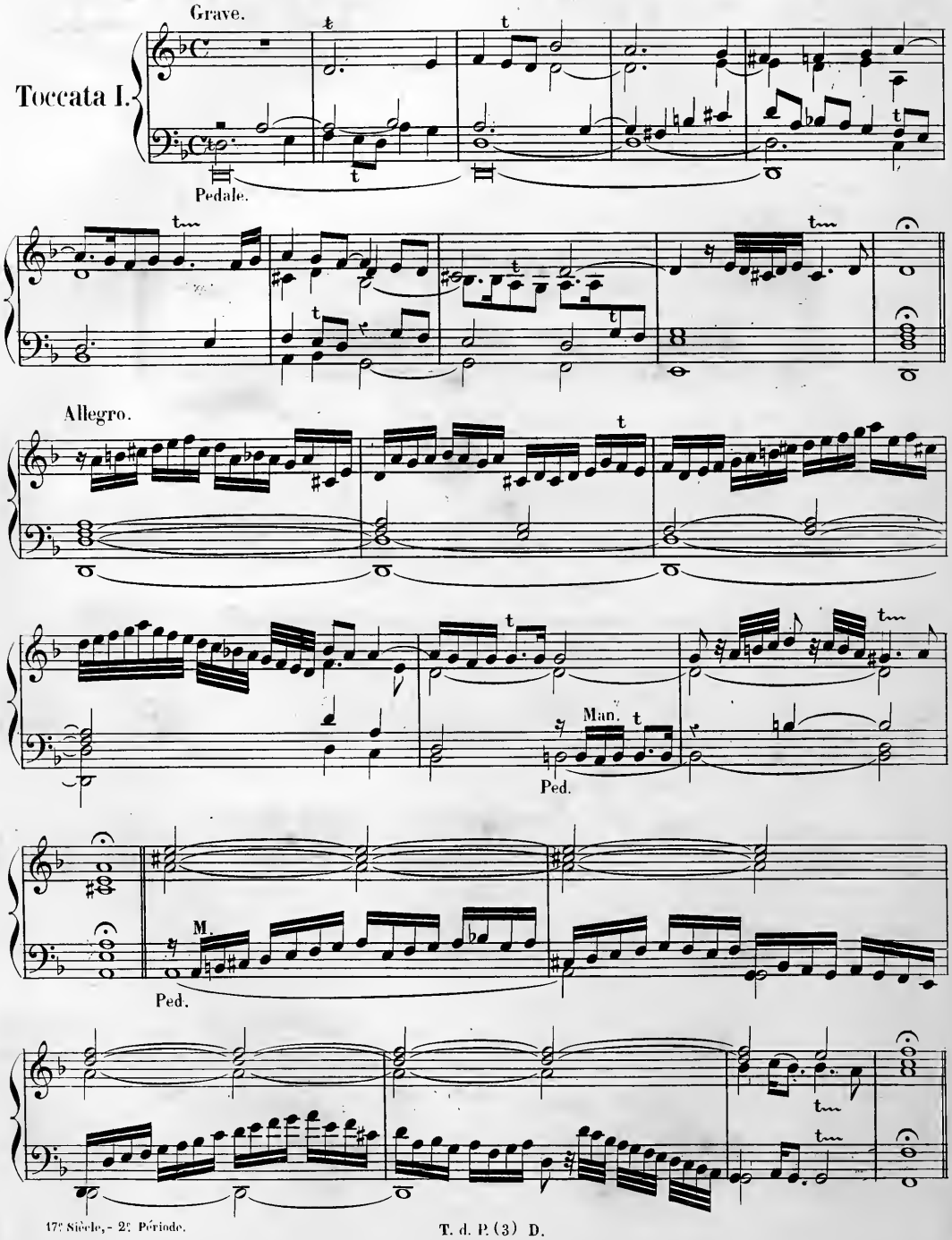
M. signifie *Manuel* ou clavier des mains.

P. S. *Pédale seule.*

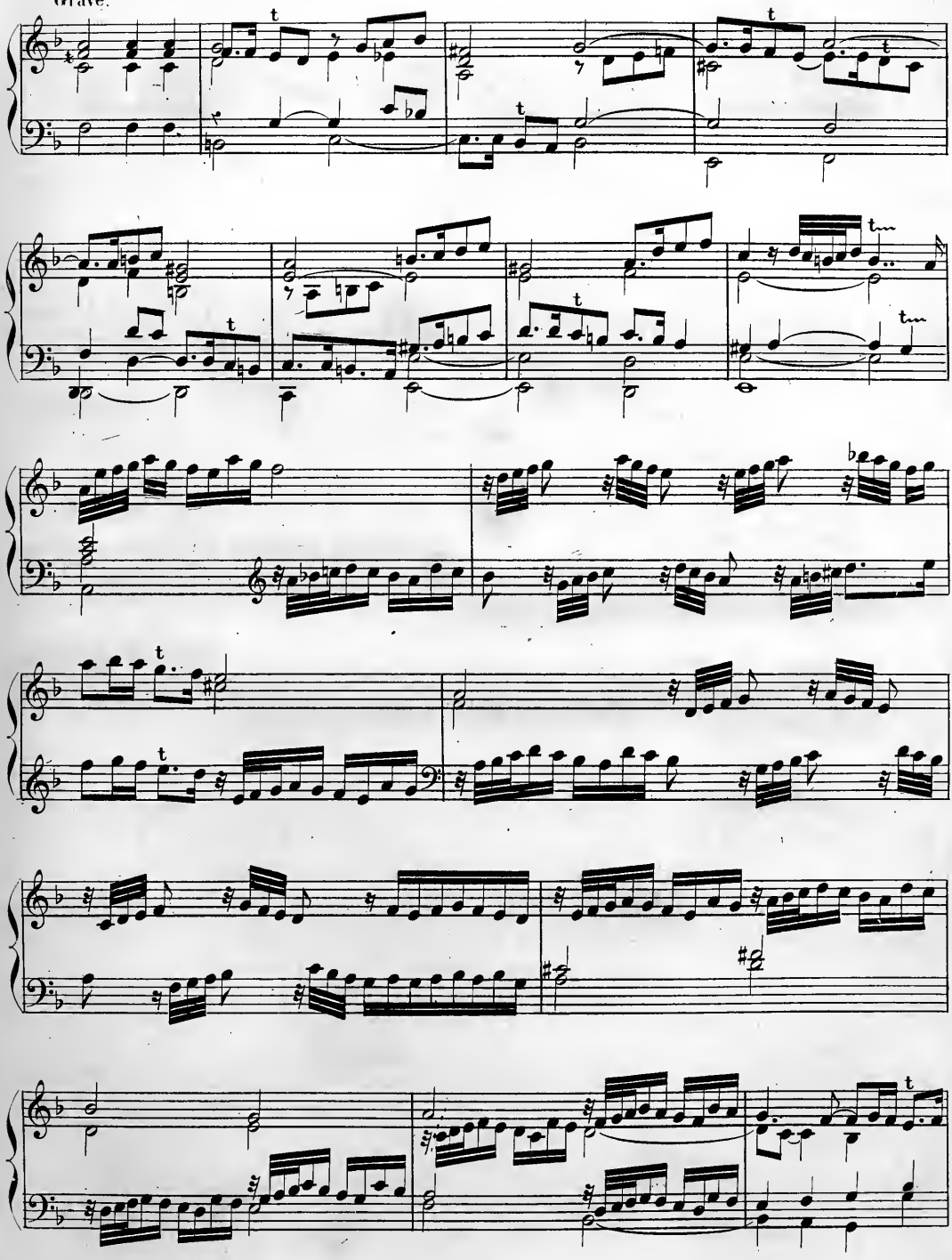
M. S. *Manuel seul.*

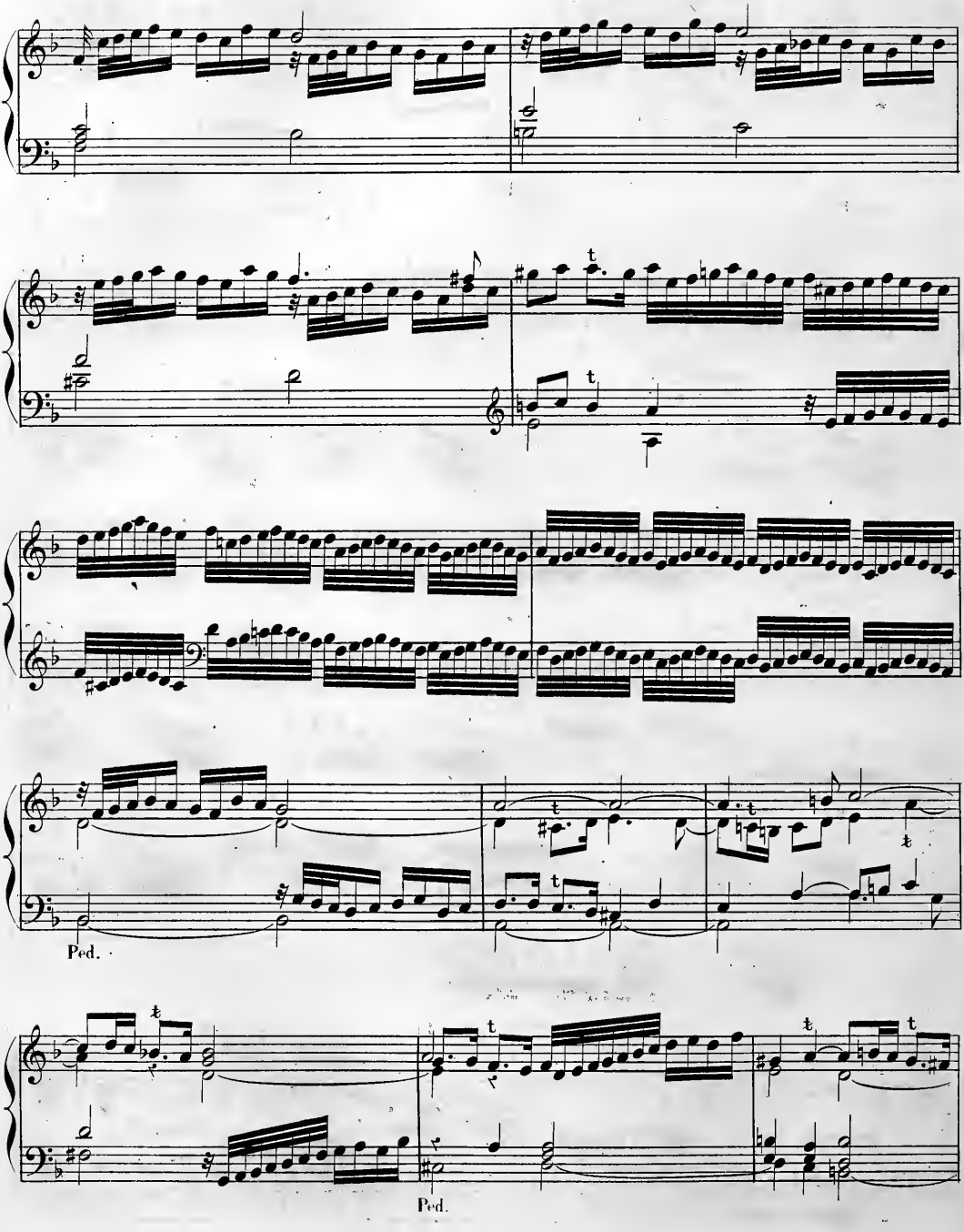
senza Ped., *sans Pedale.*

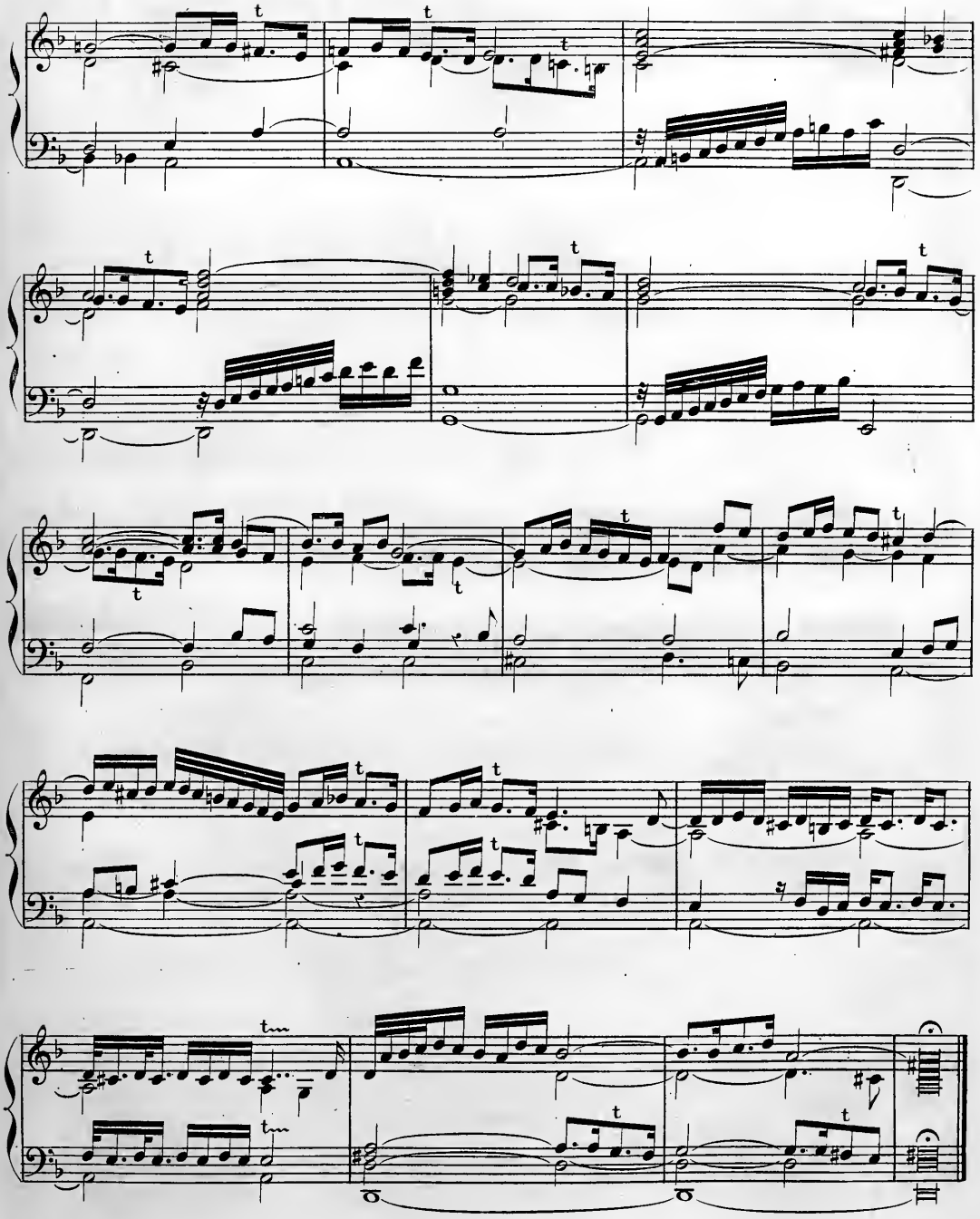
Toccata I.



Grave.




Ped.
Ped.



Adagio.

Toccata II.

Ped.

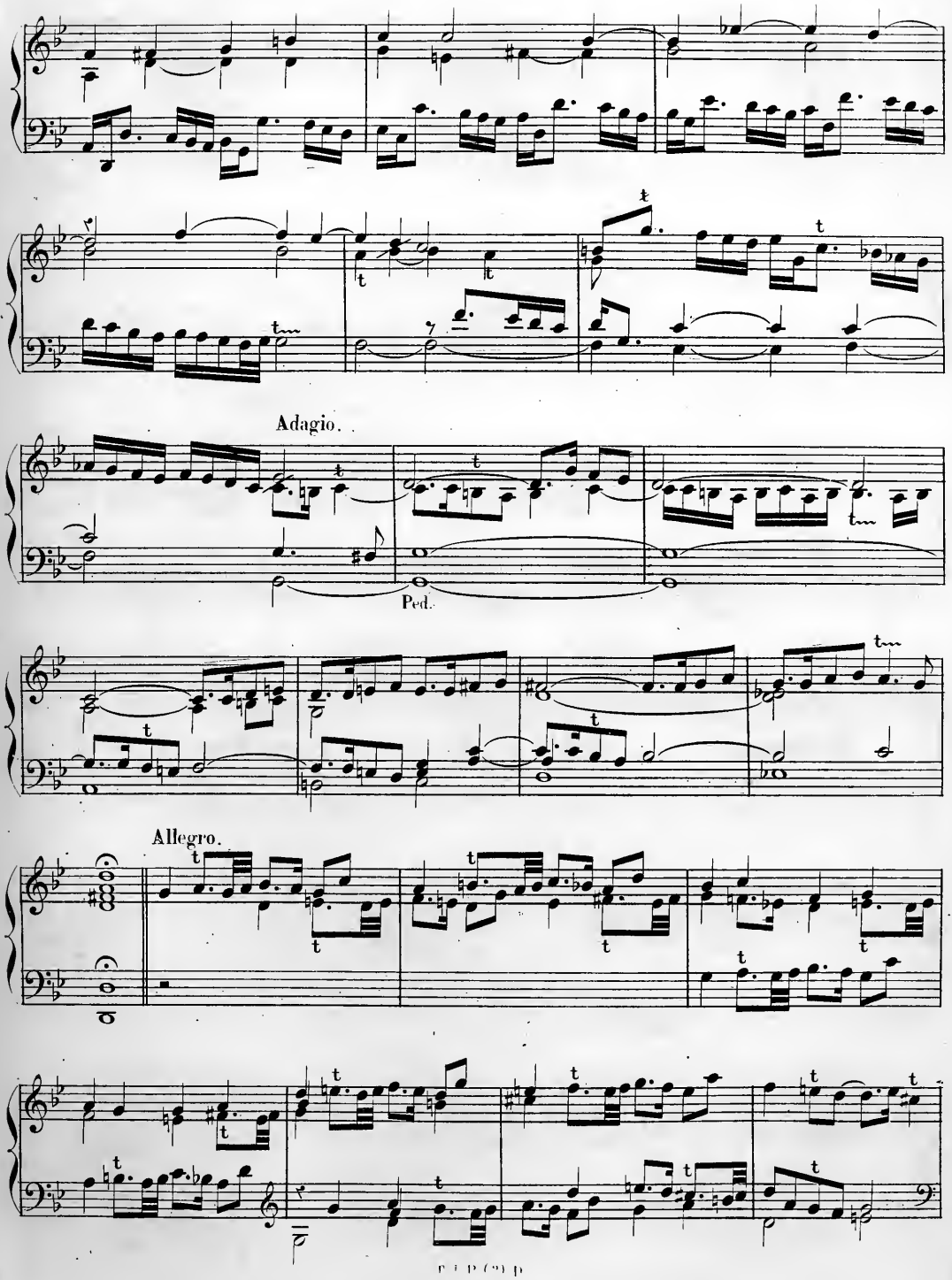
Allegro.

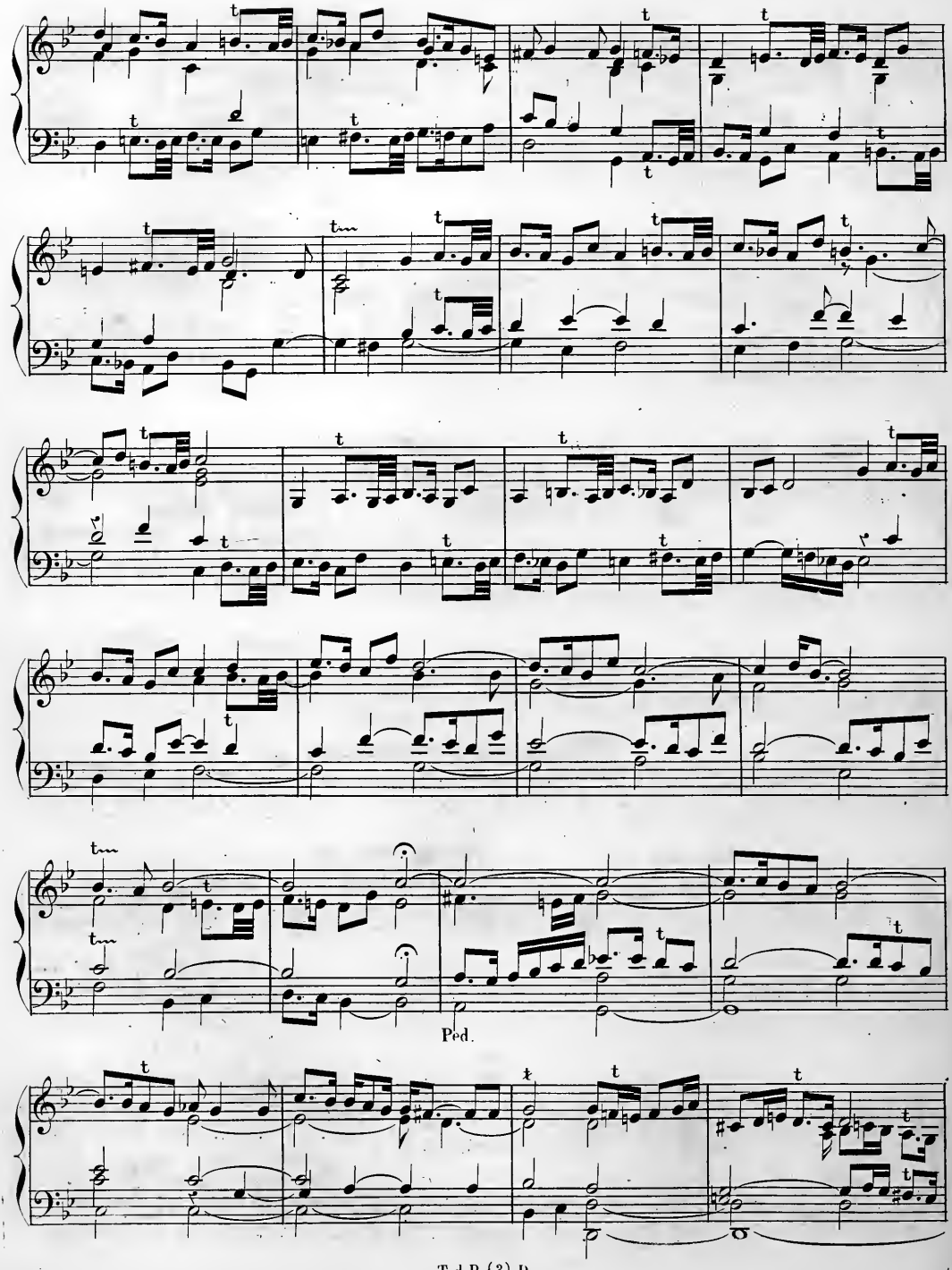
P. S.

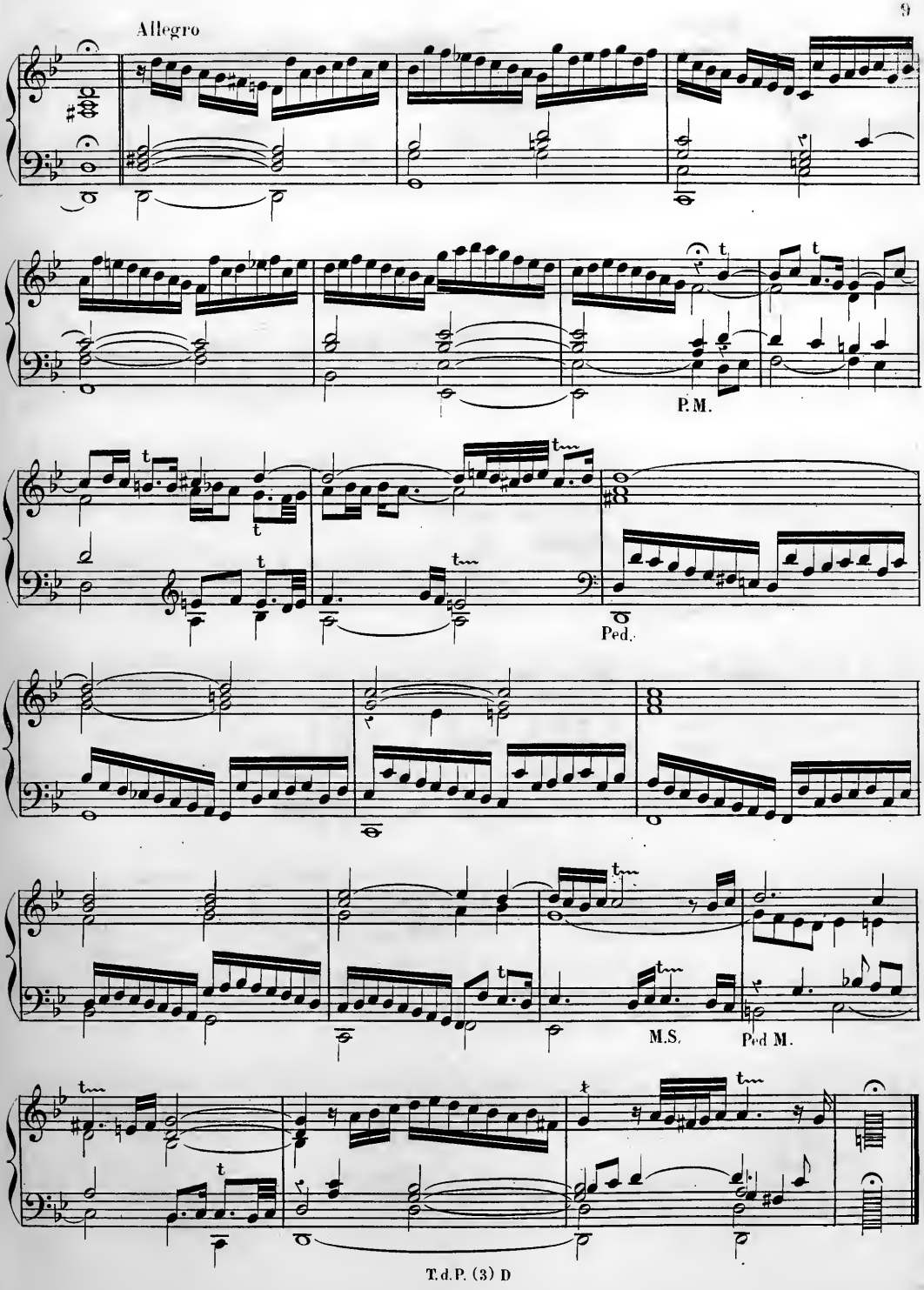
P. M.

Adagio.

senza Ped.

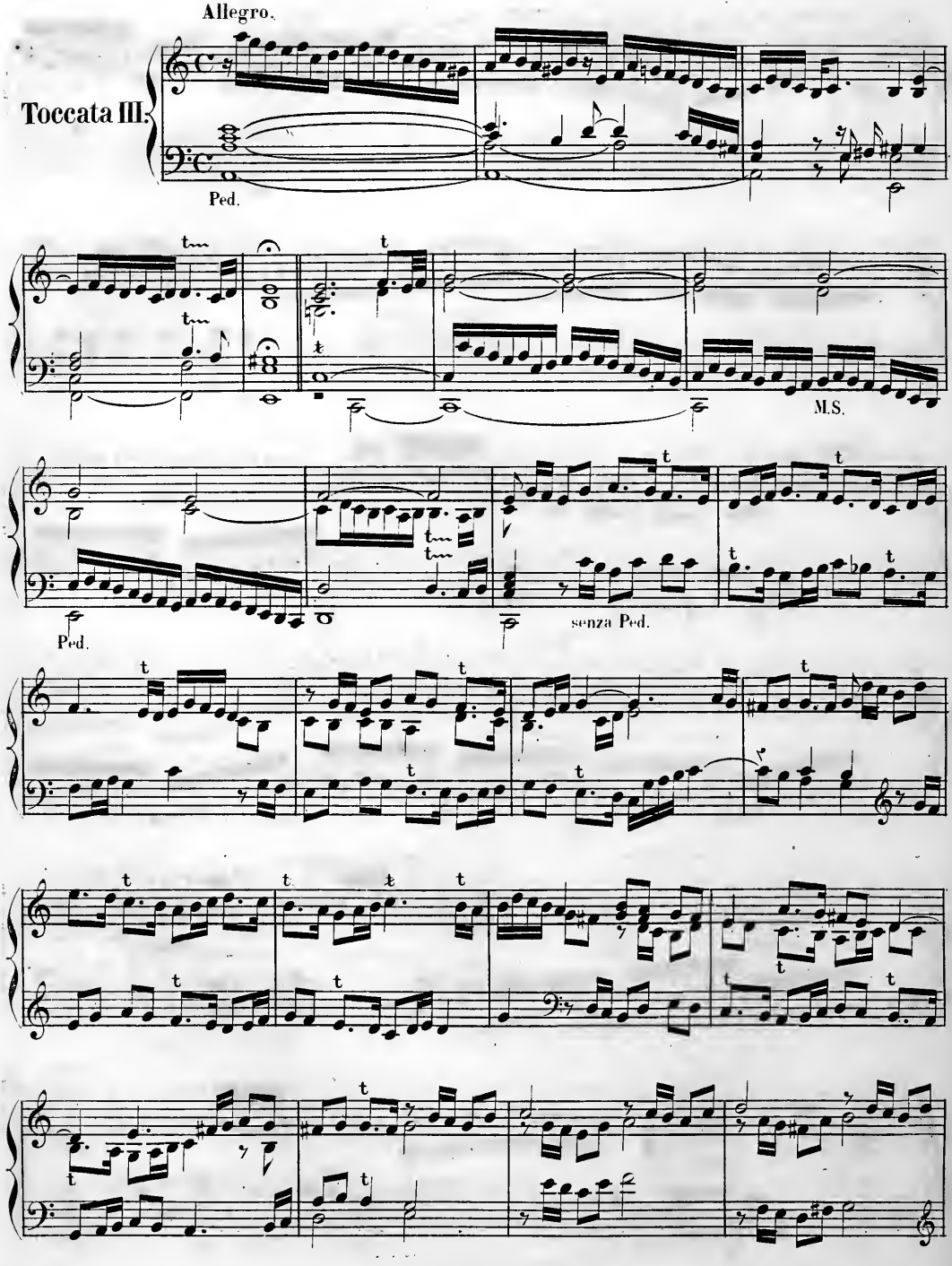

Adagio.
Ped.
Allegro.

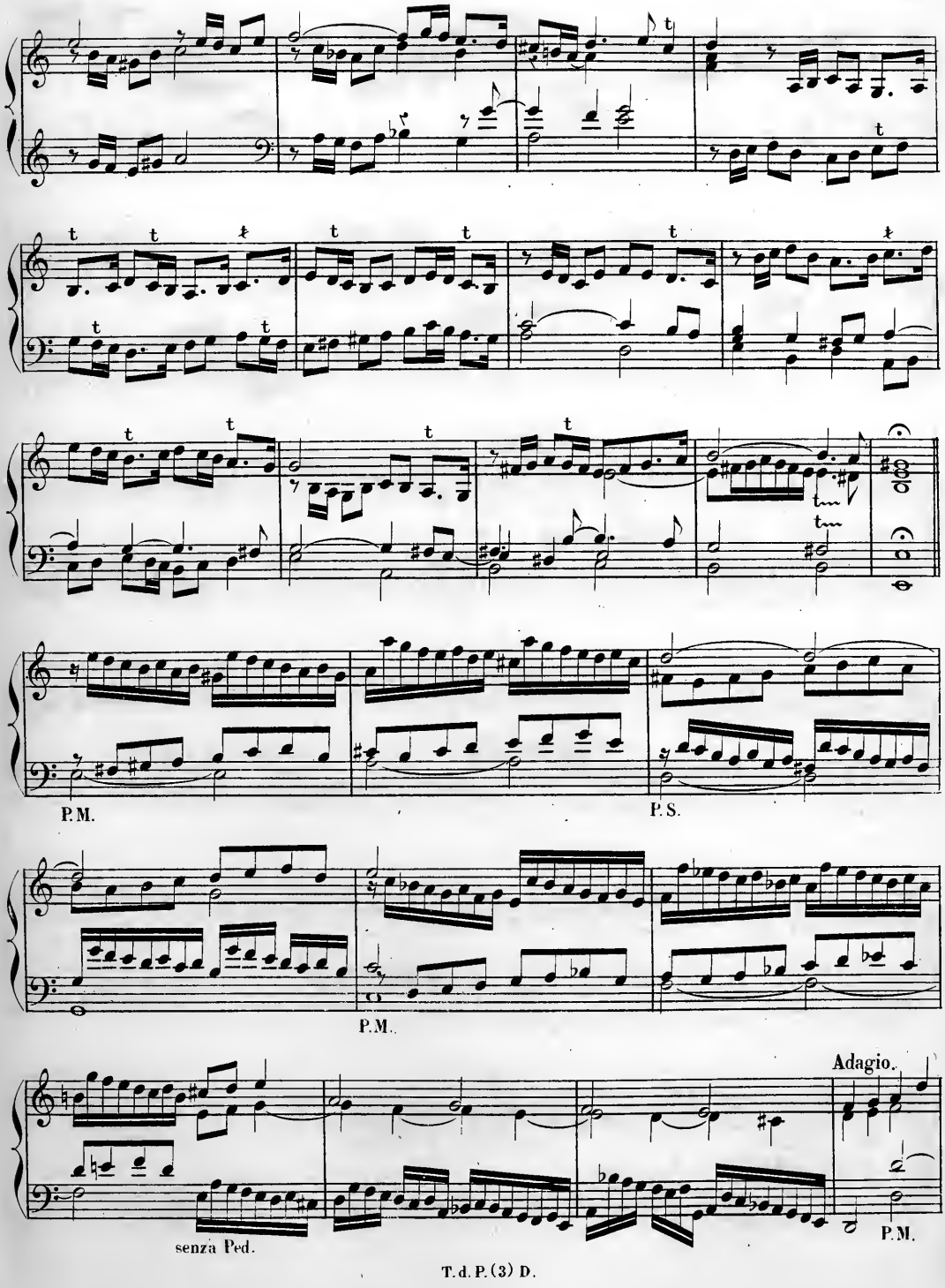

Ped.

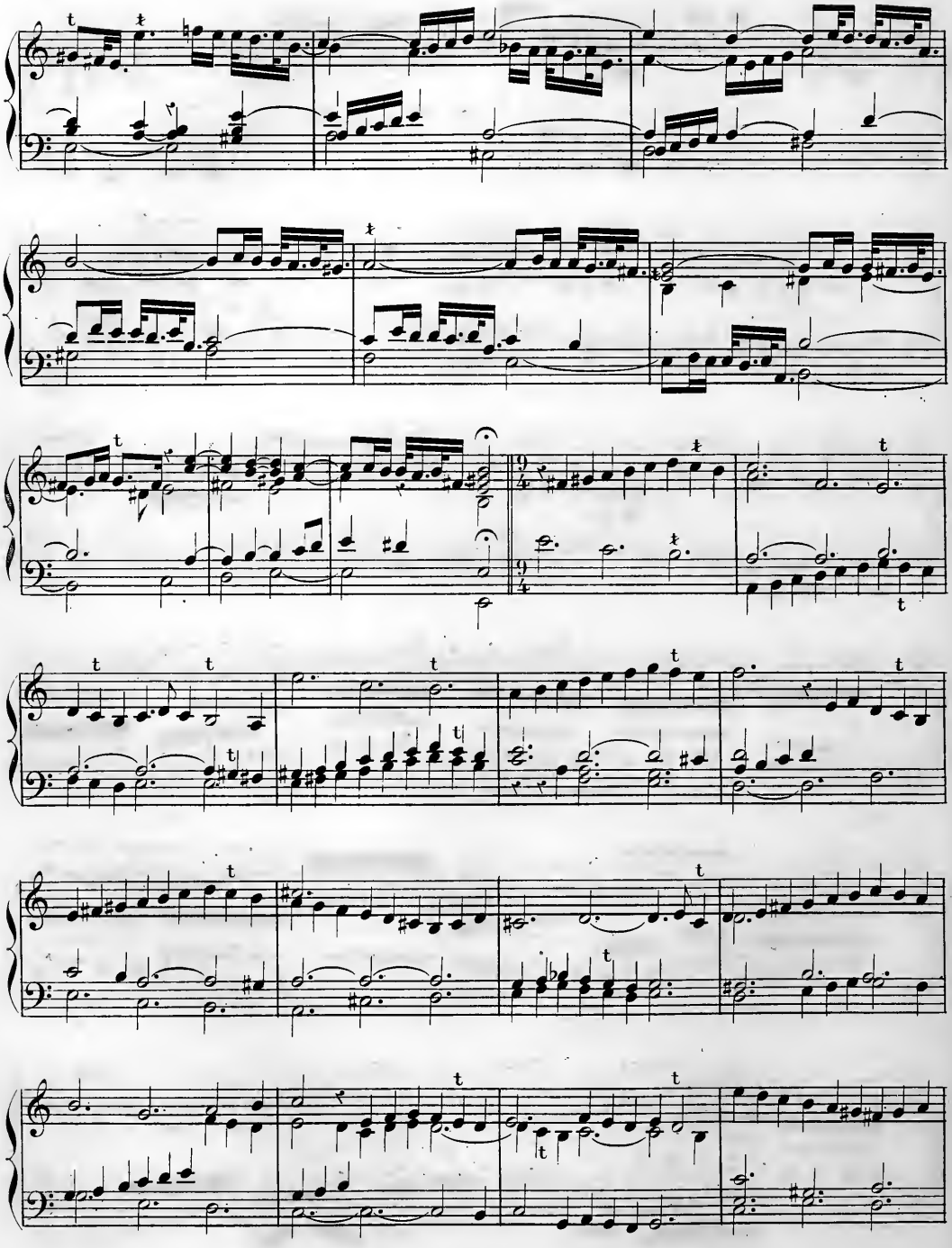

Allegro
P.M.
Ped.
M.S.
Ped M.

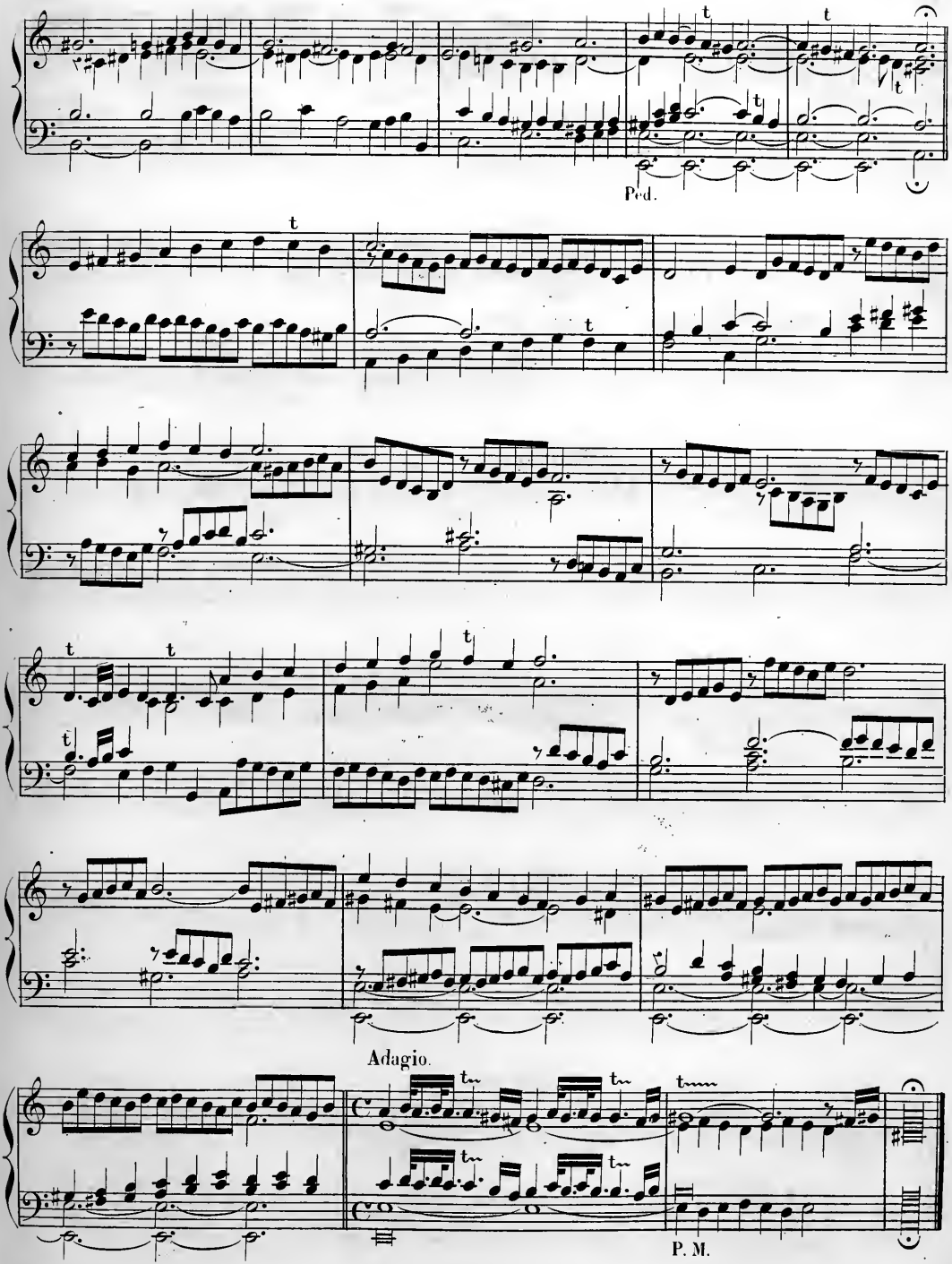
Allegro.

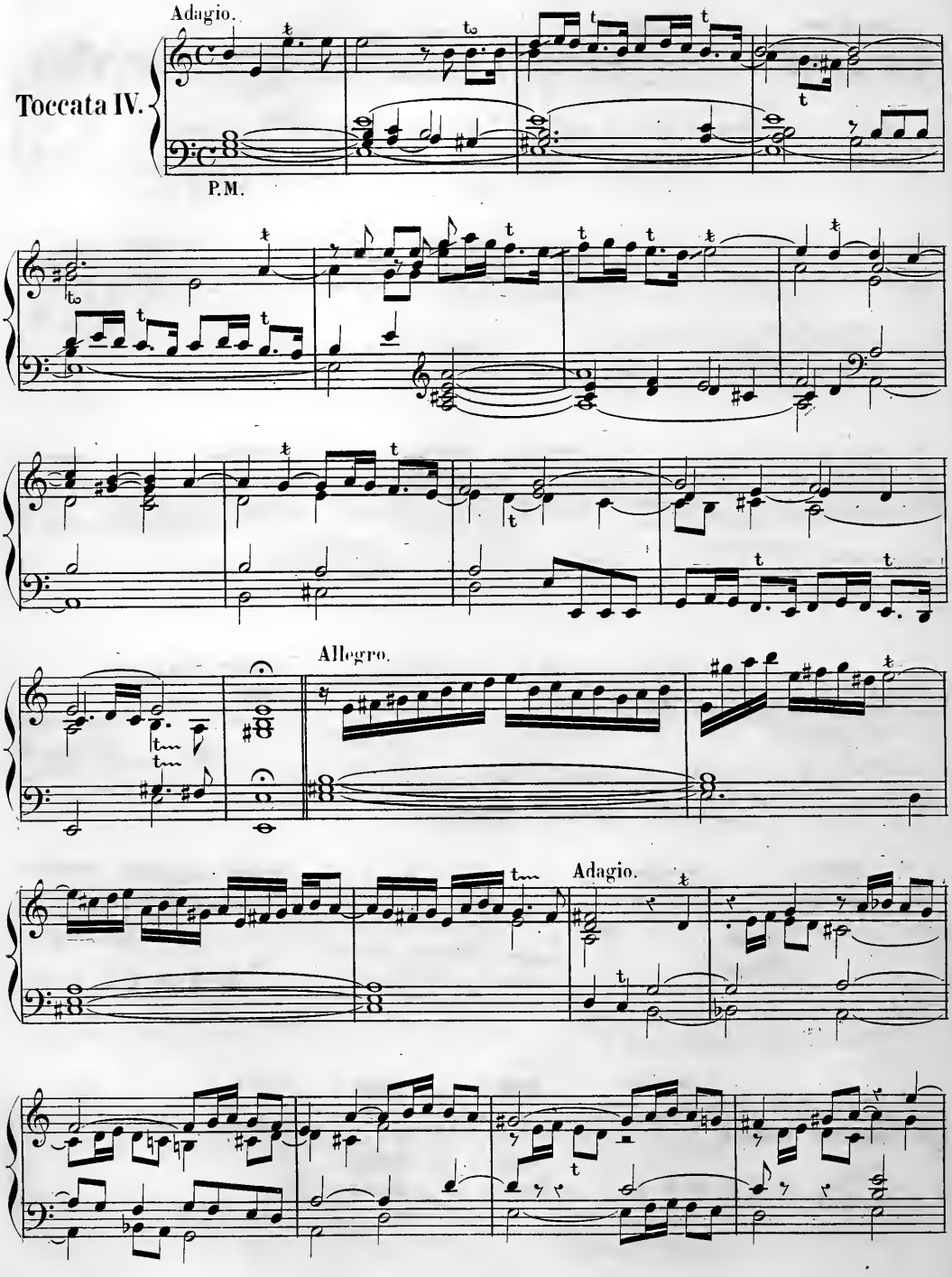
Toccata III.

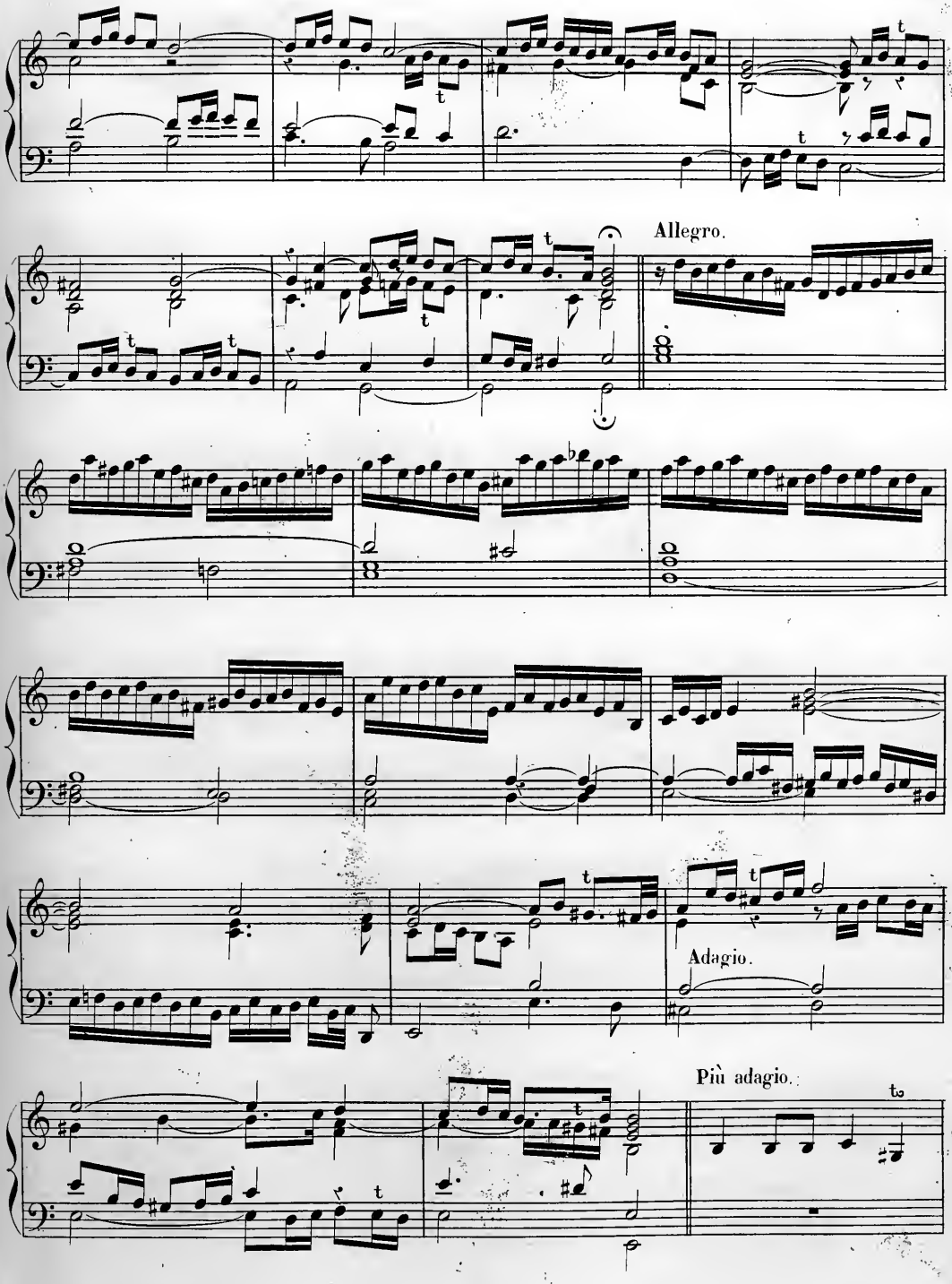


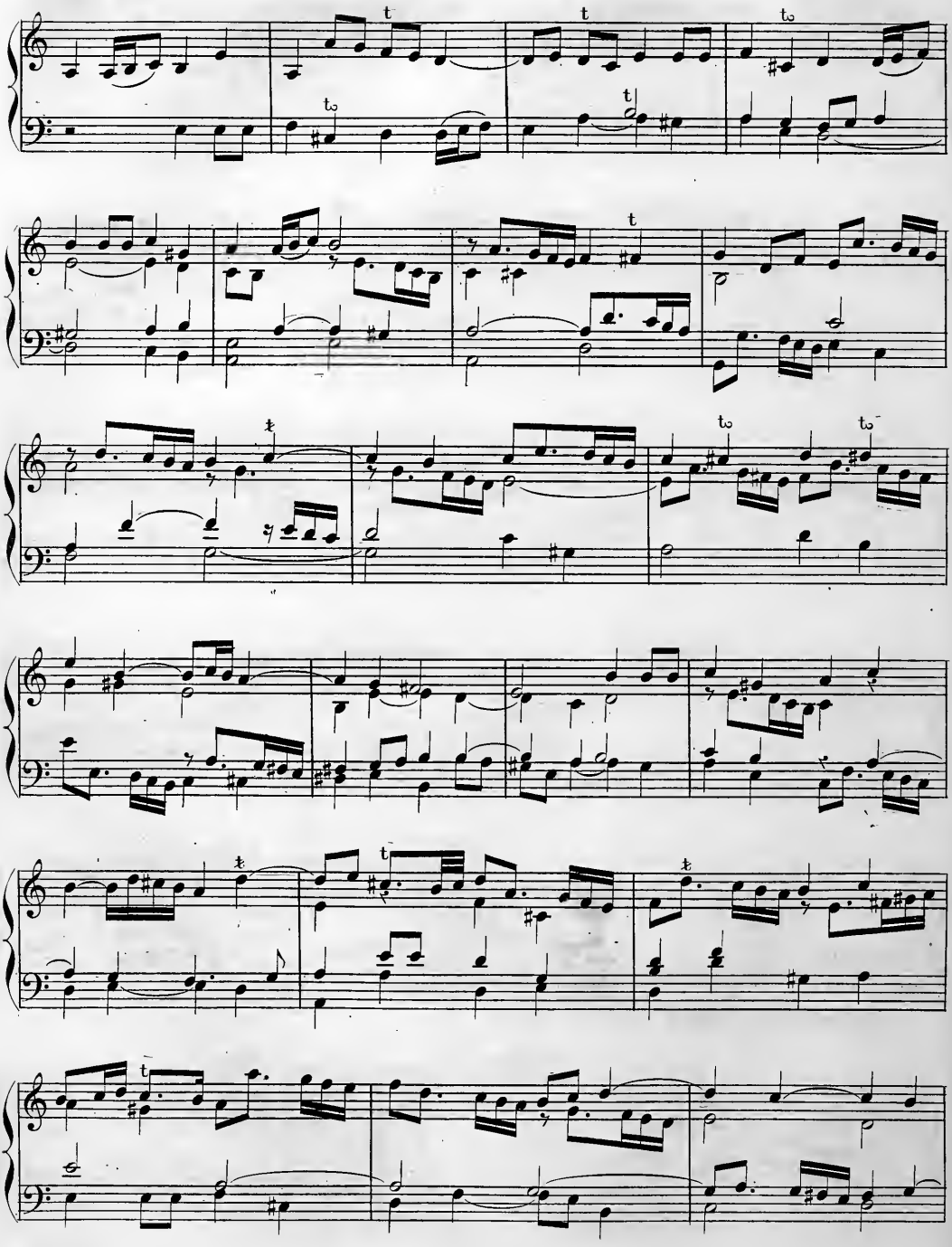

P.M.
P.S.
P.M.
Adagio.
senza Ped.
P.M.

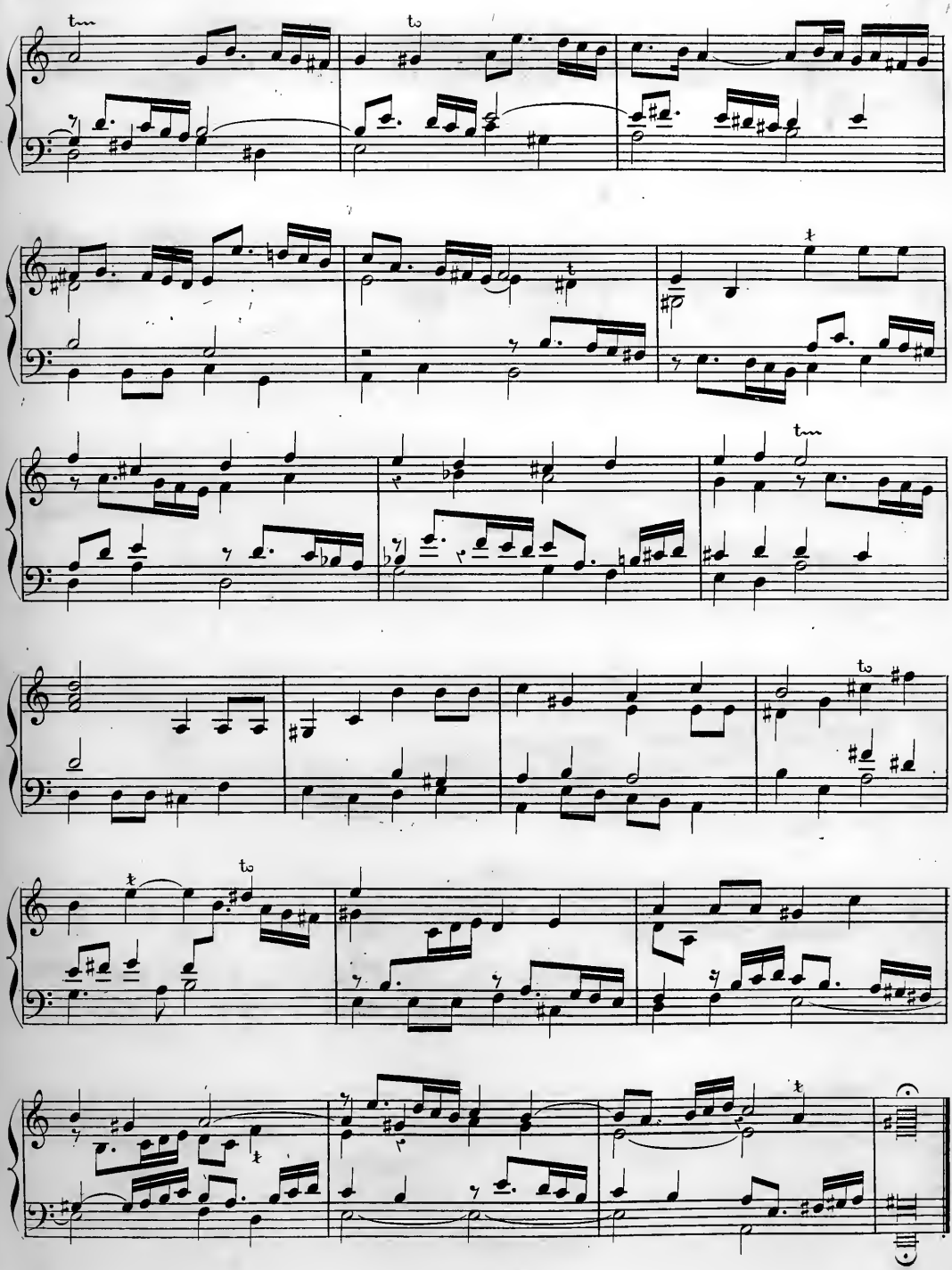


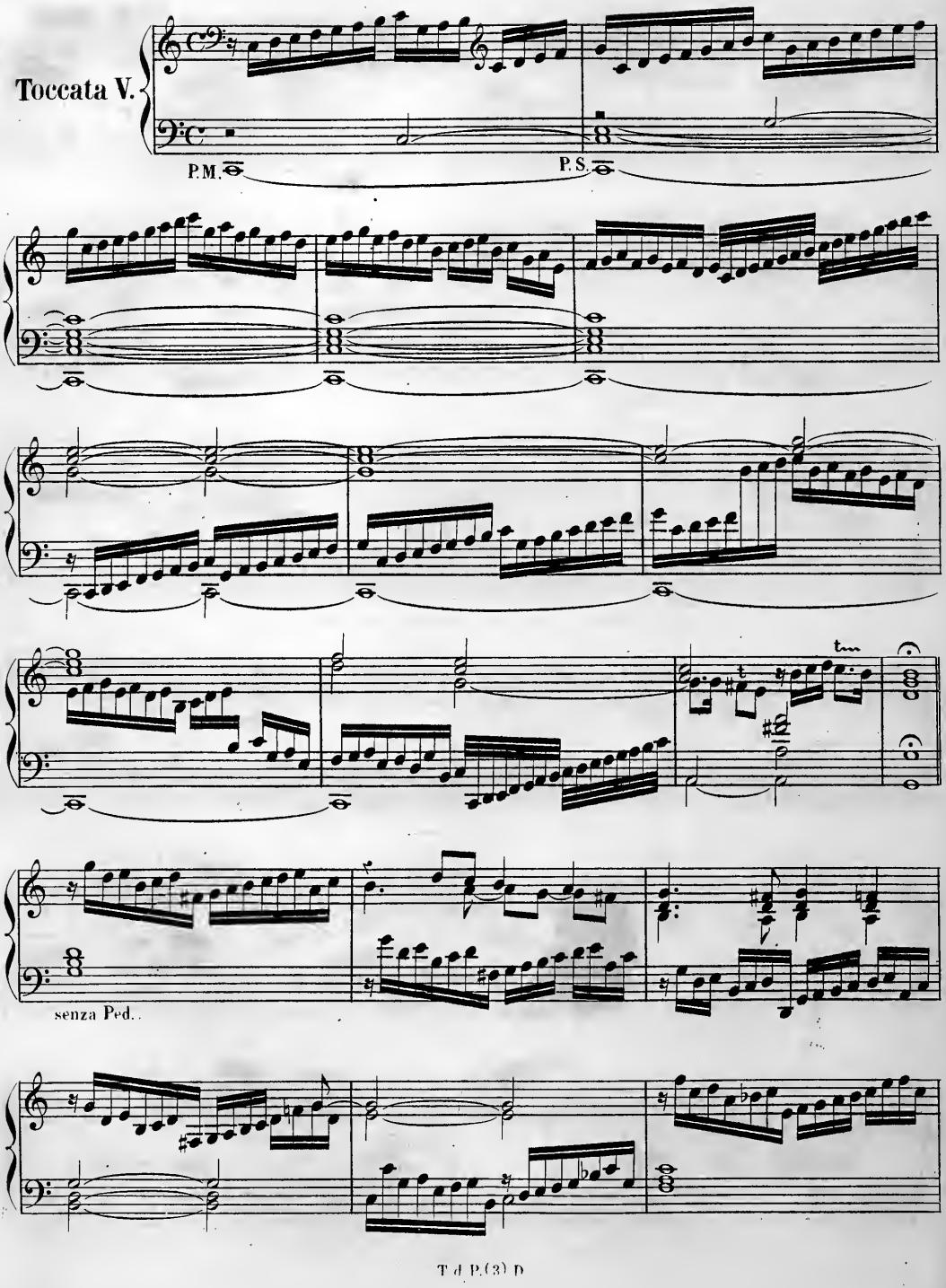

Ped.
Adagio.
P. M.

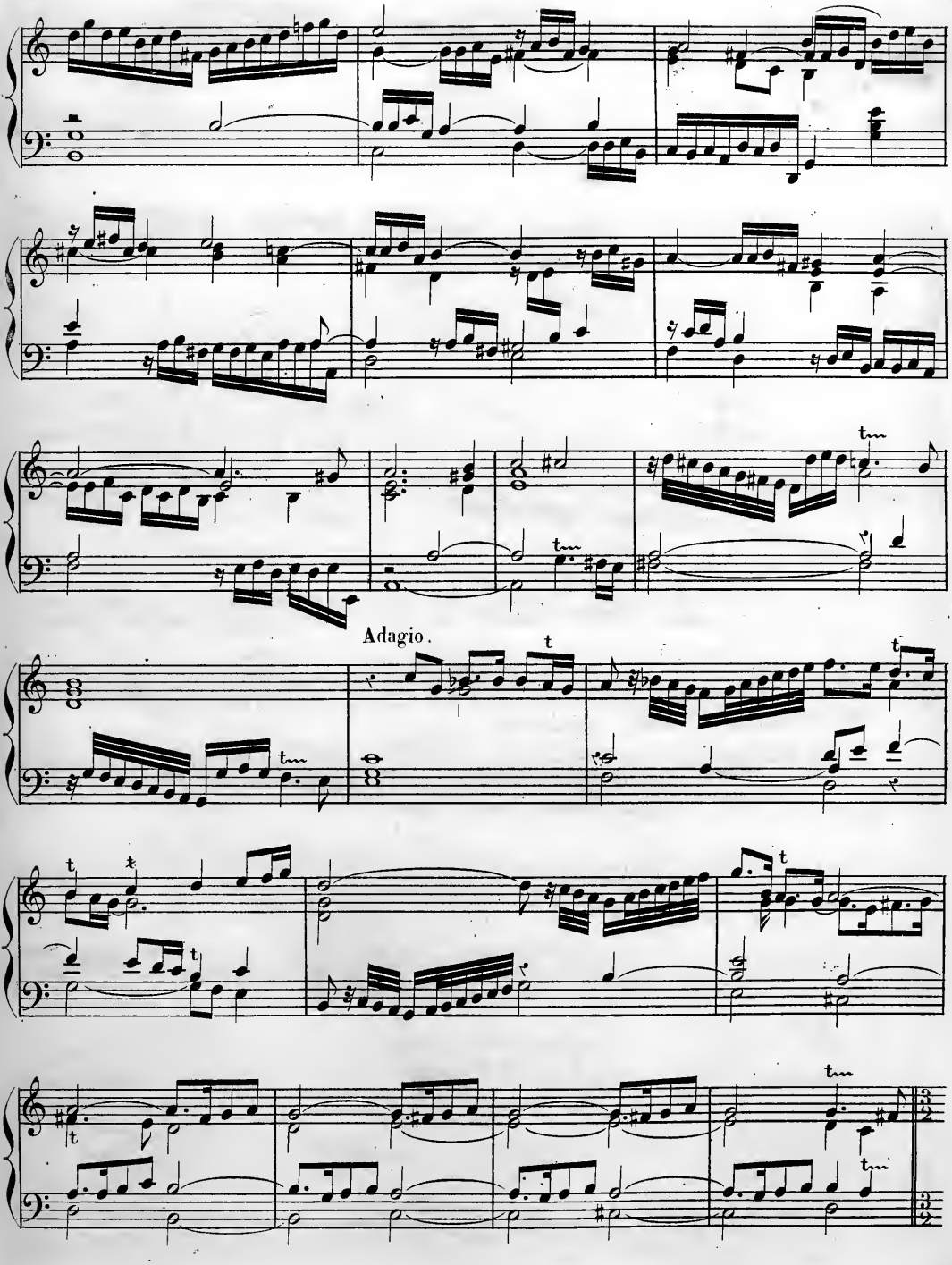

Adagio.
Toccata IV.
P.M.
Allegro.
Adagio.

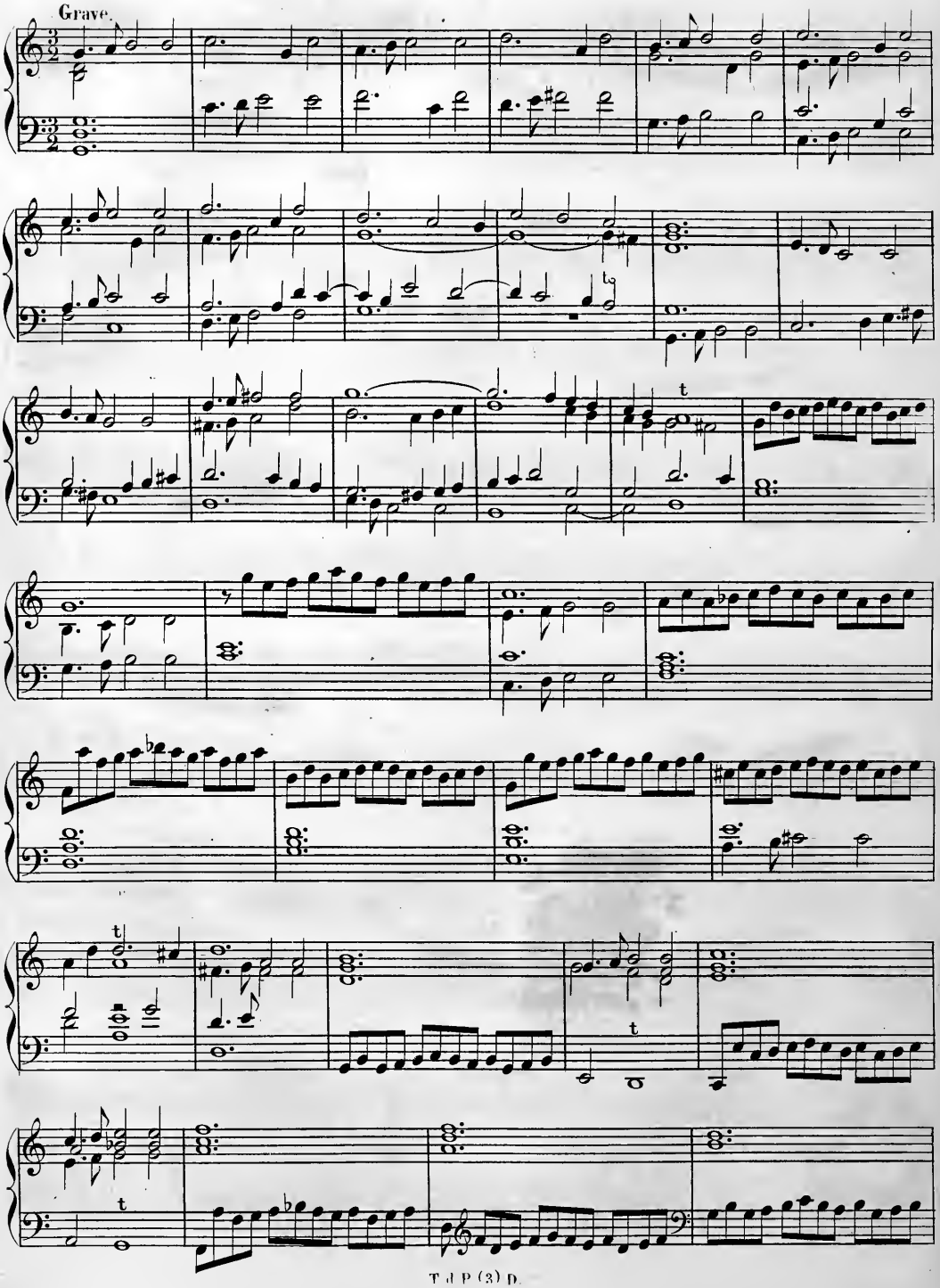

Allegro.
Adagio.
Più adagio.

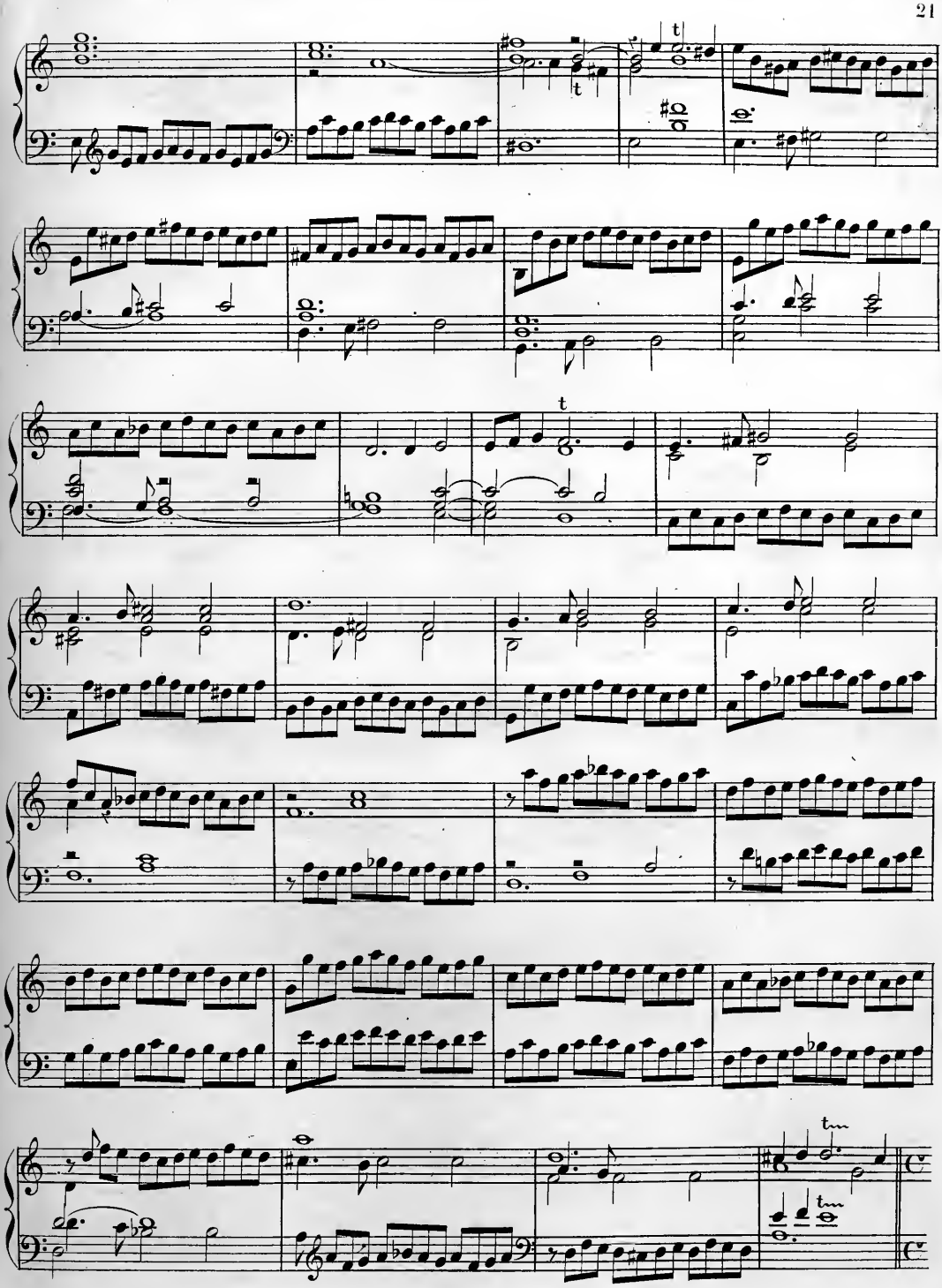




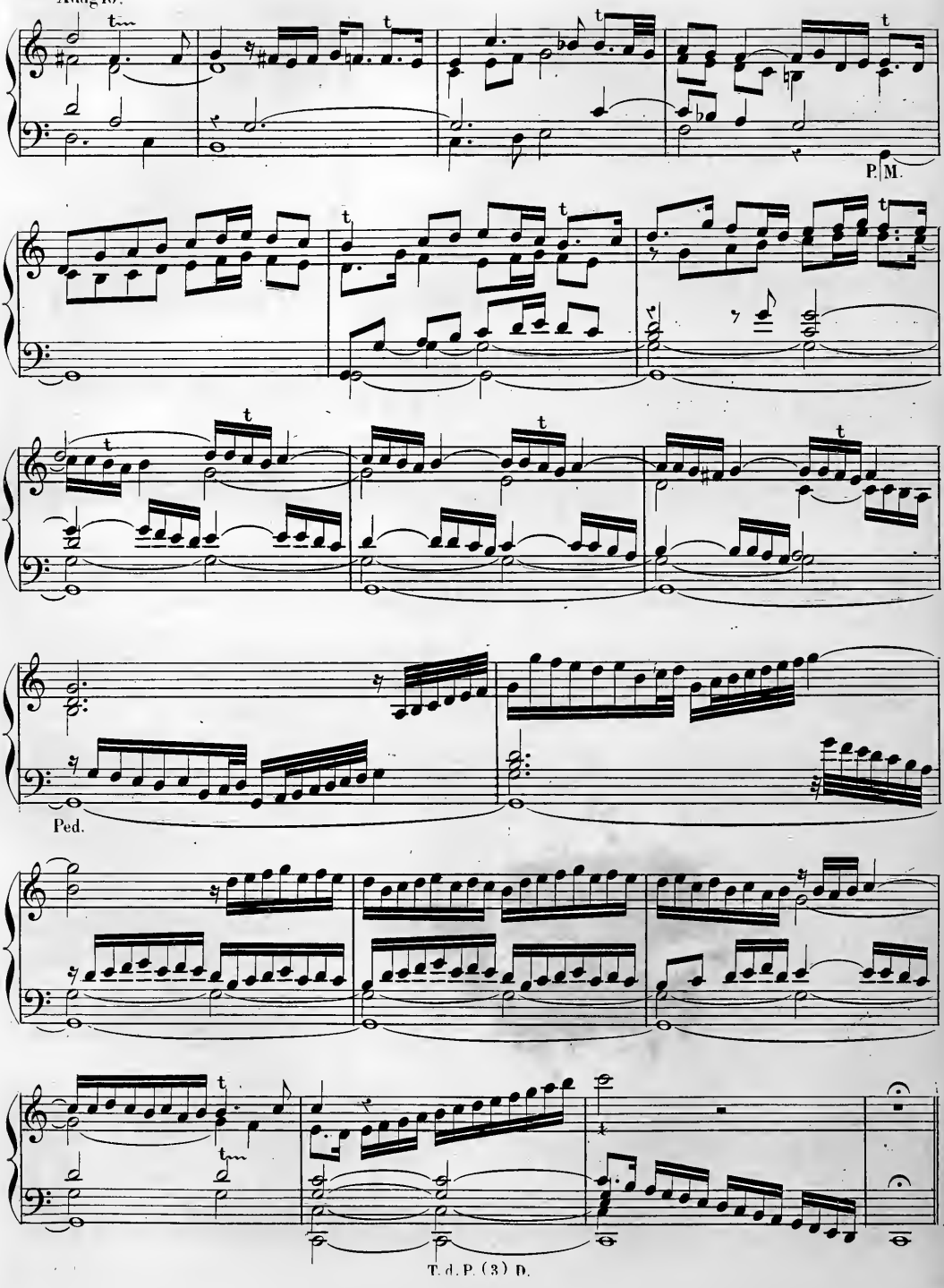

Toccata V.
P.M.
P.S.
tm
senza Ped.


Adagio.

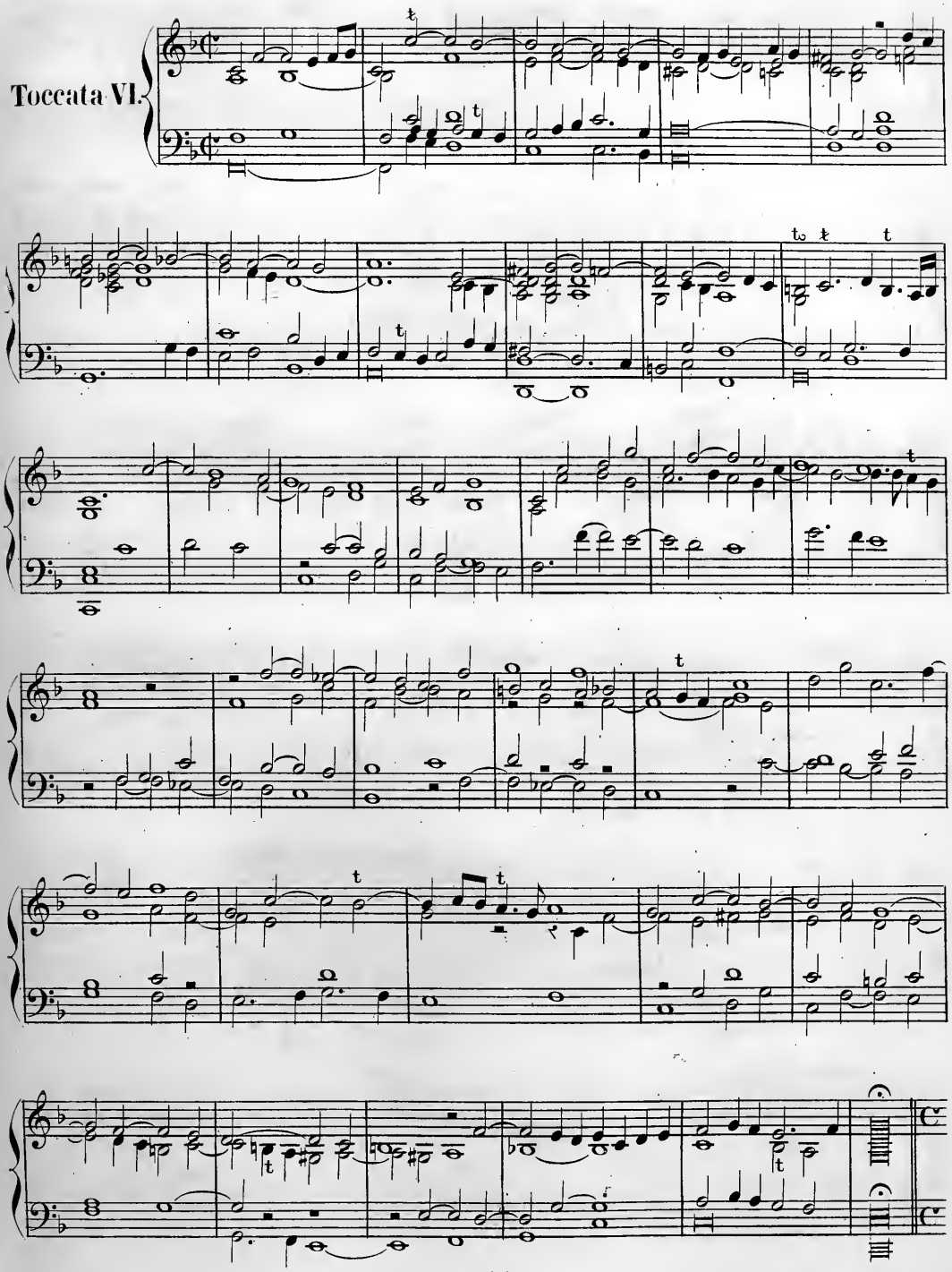

Grave.

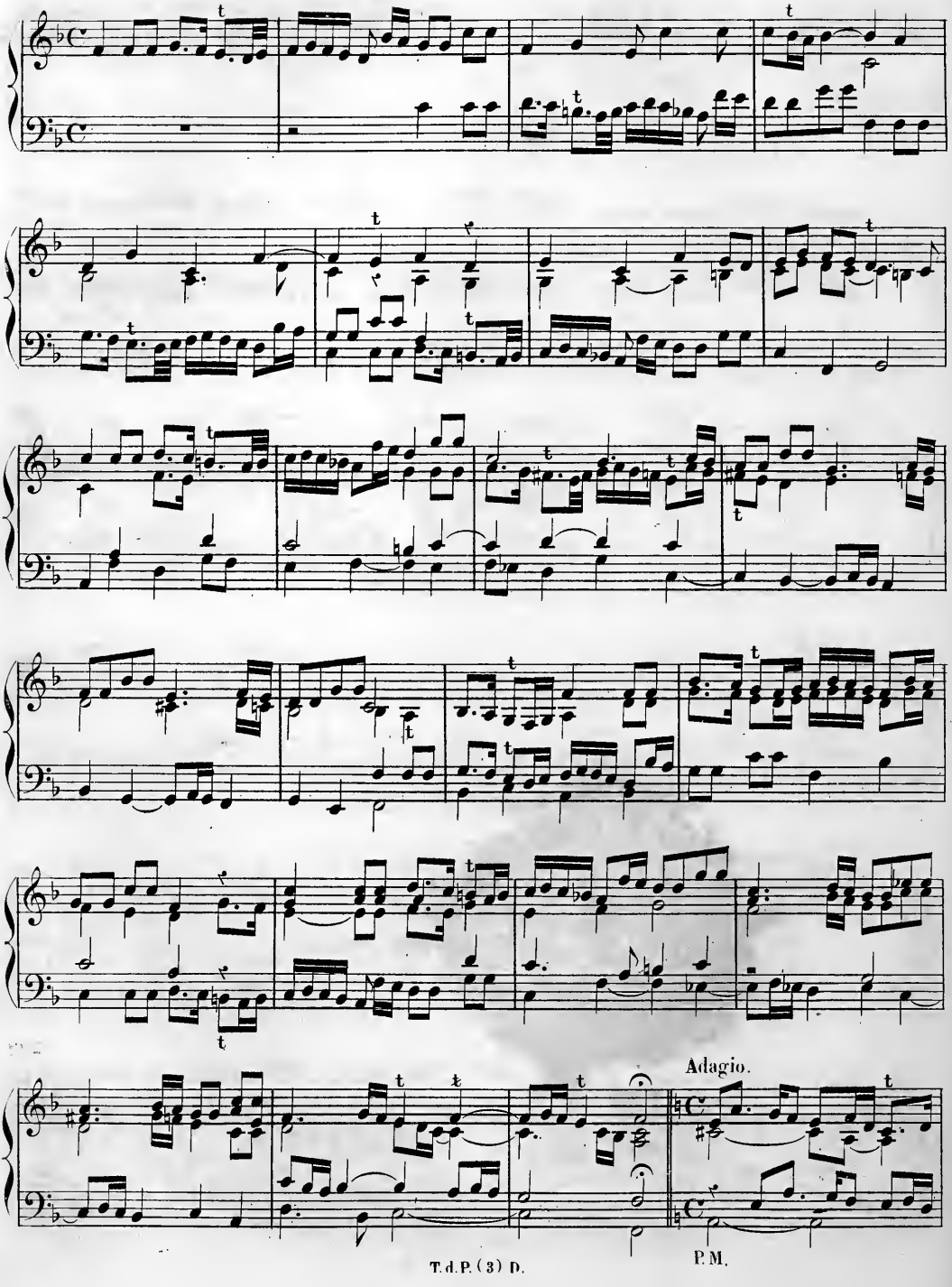


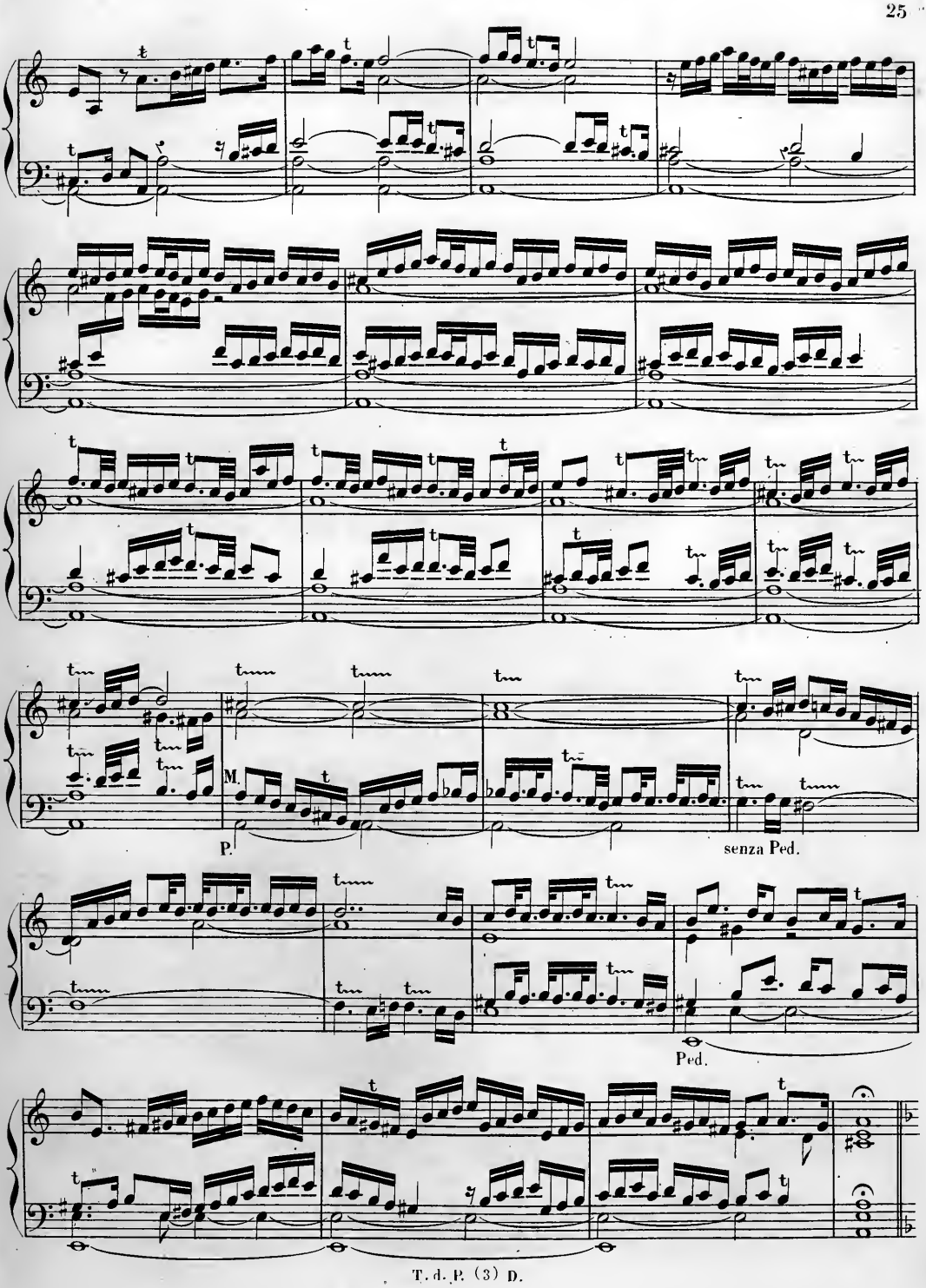
Adagio.

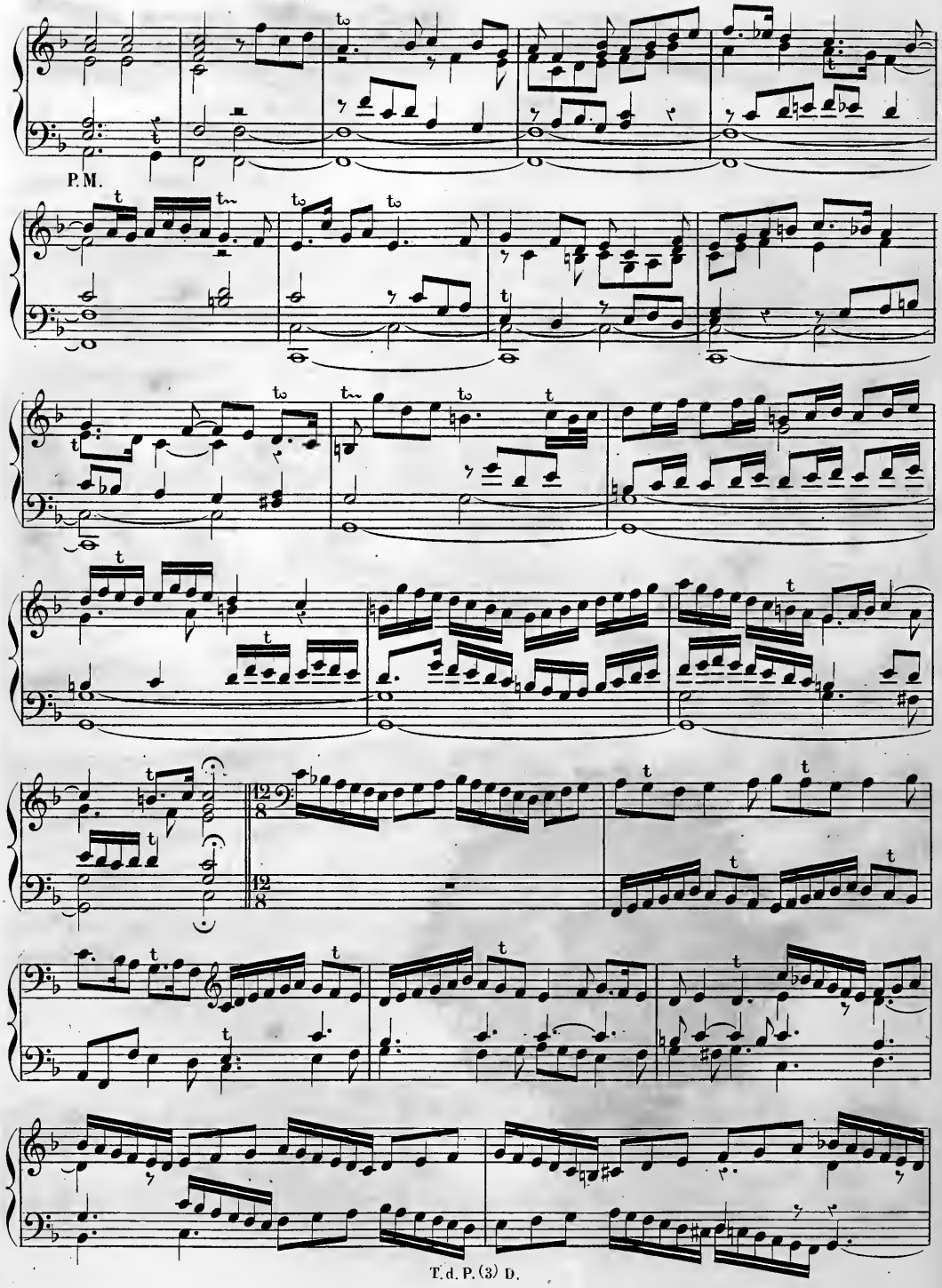


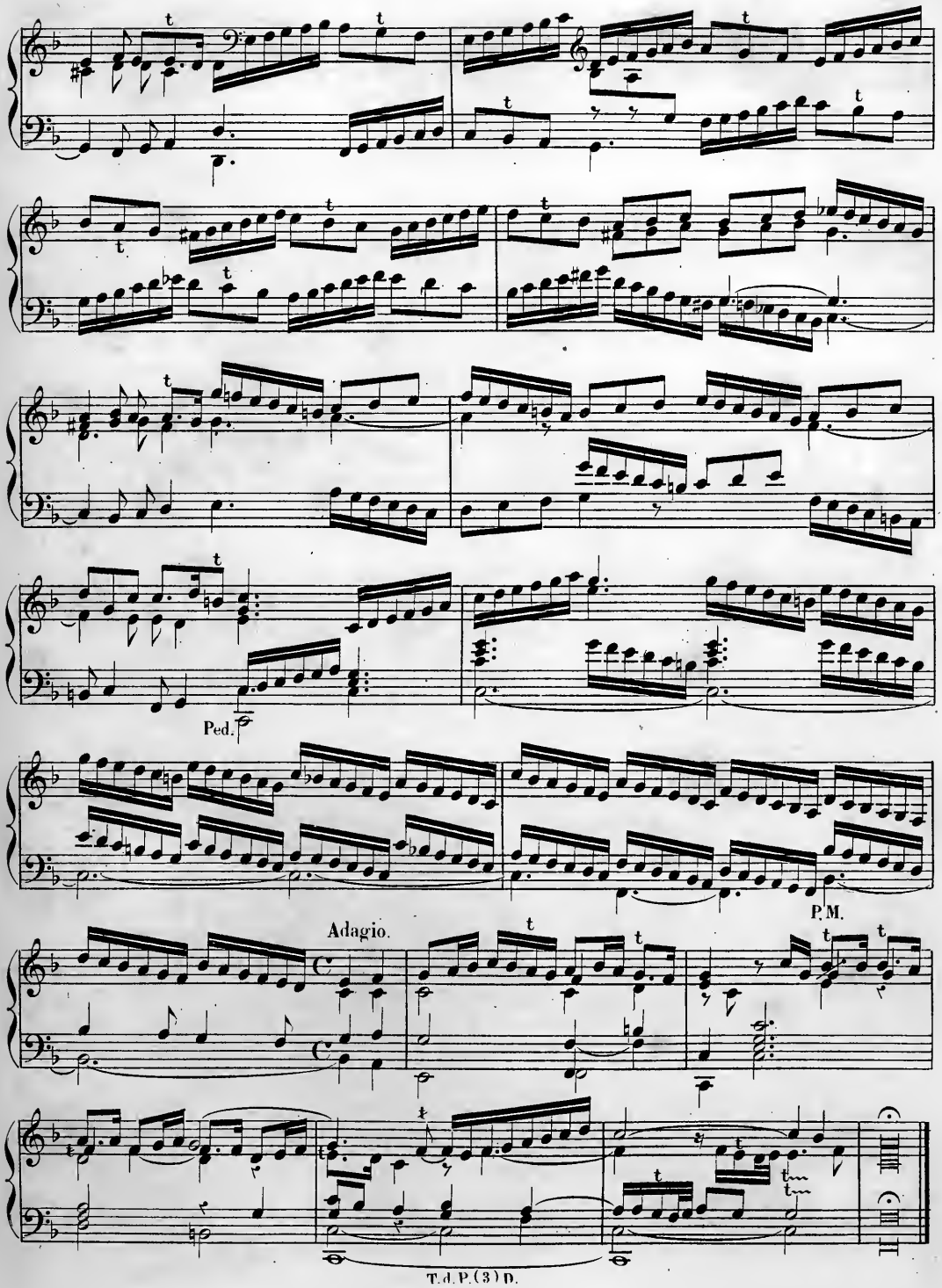
Toccata VI.




Adagio.
T.d.P. (3) D.
P.M.

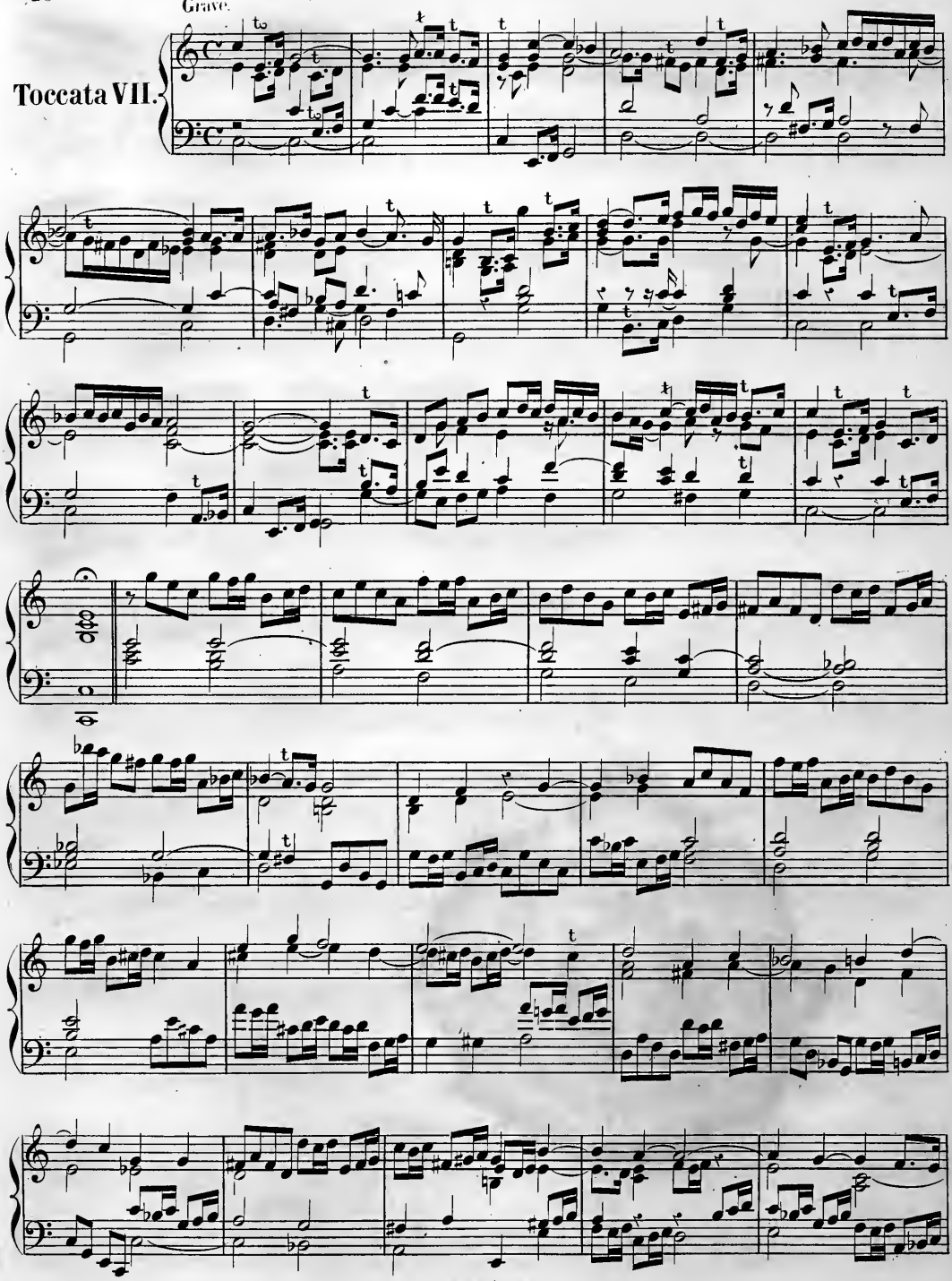

P.
senza Ped.
Ped.

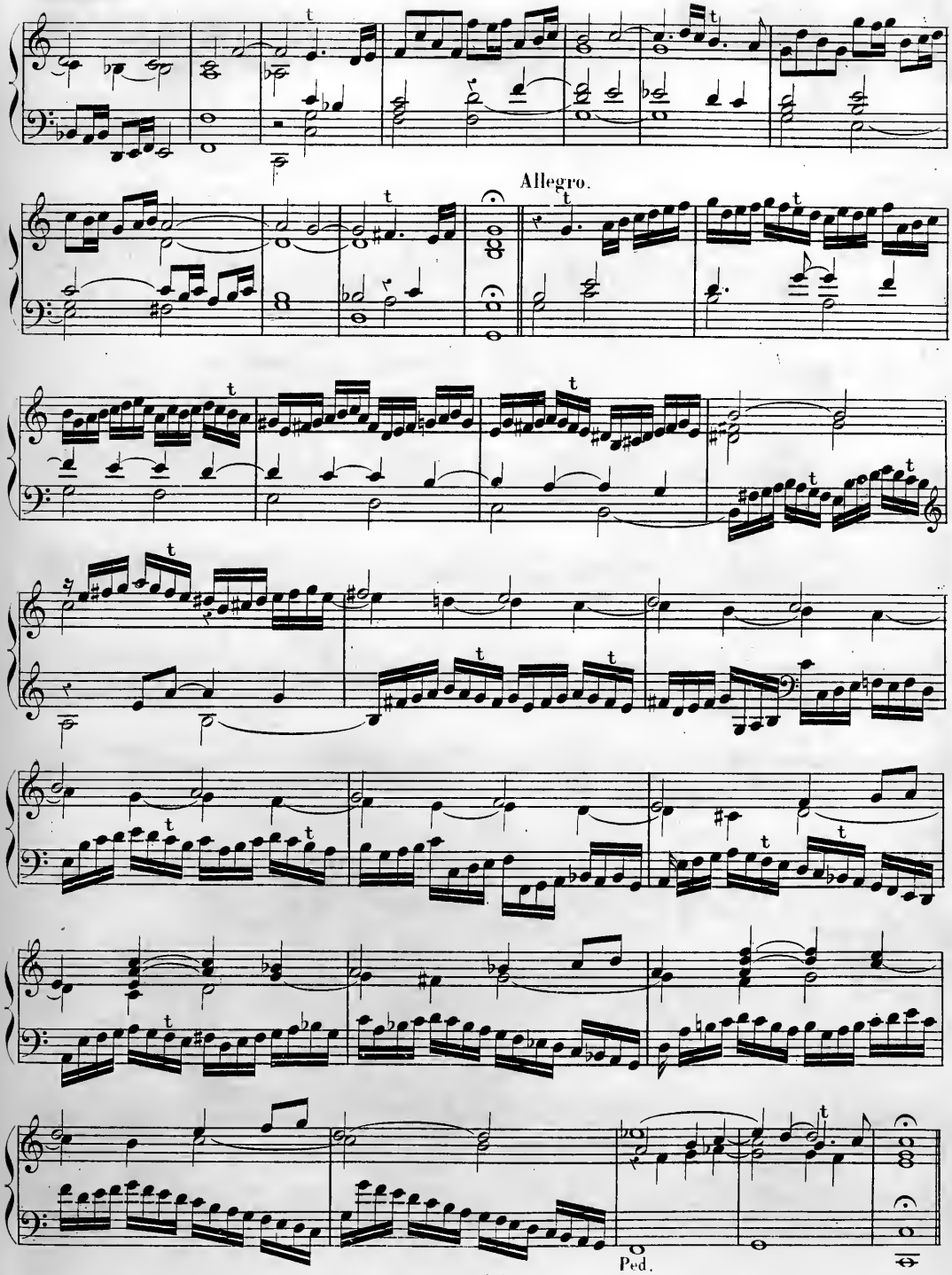

P. M.
12/8
12/8
T. d. P. (3) D.

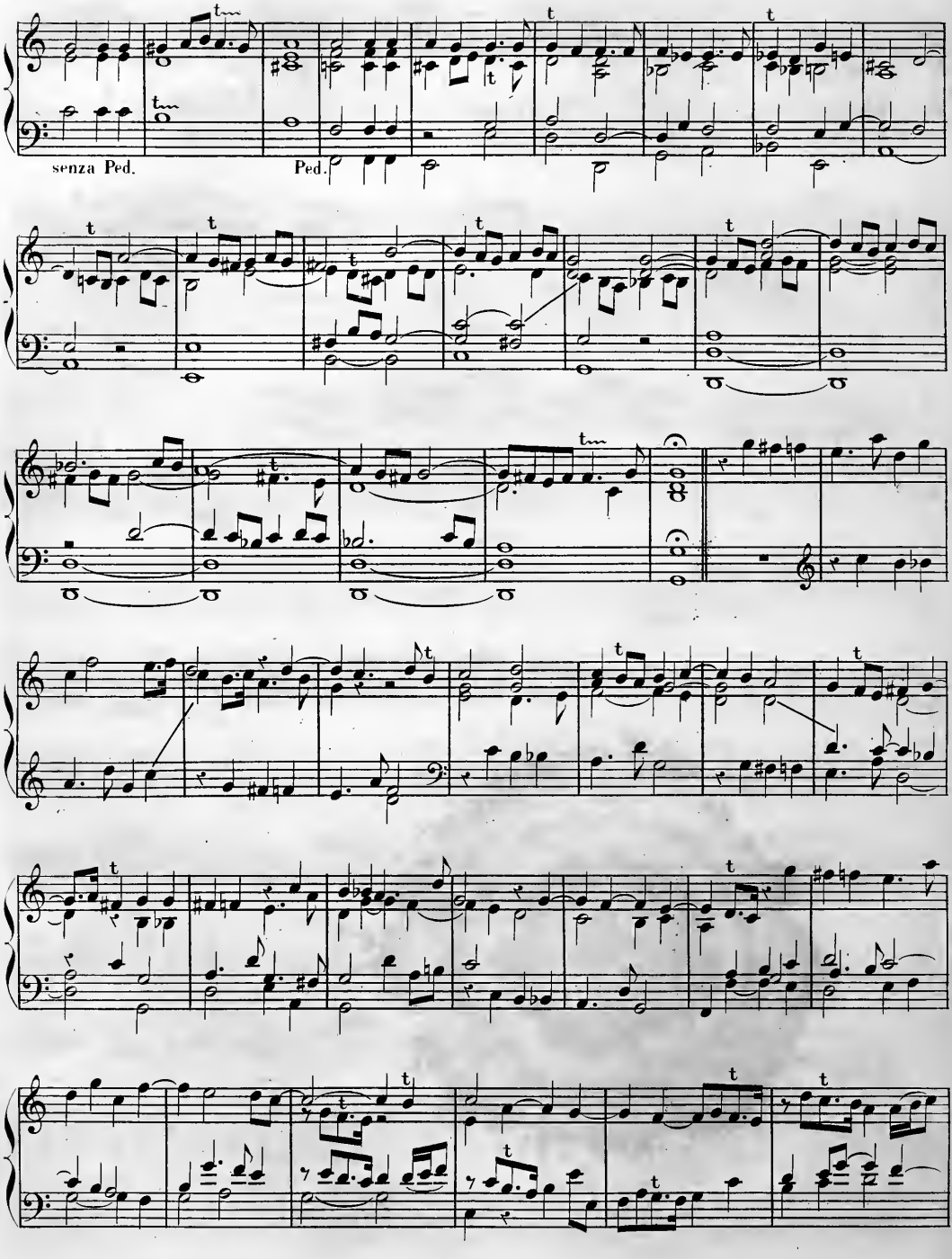

Ped.
P.M.
Adagio.
T.d.P.(3) D.

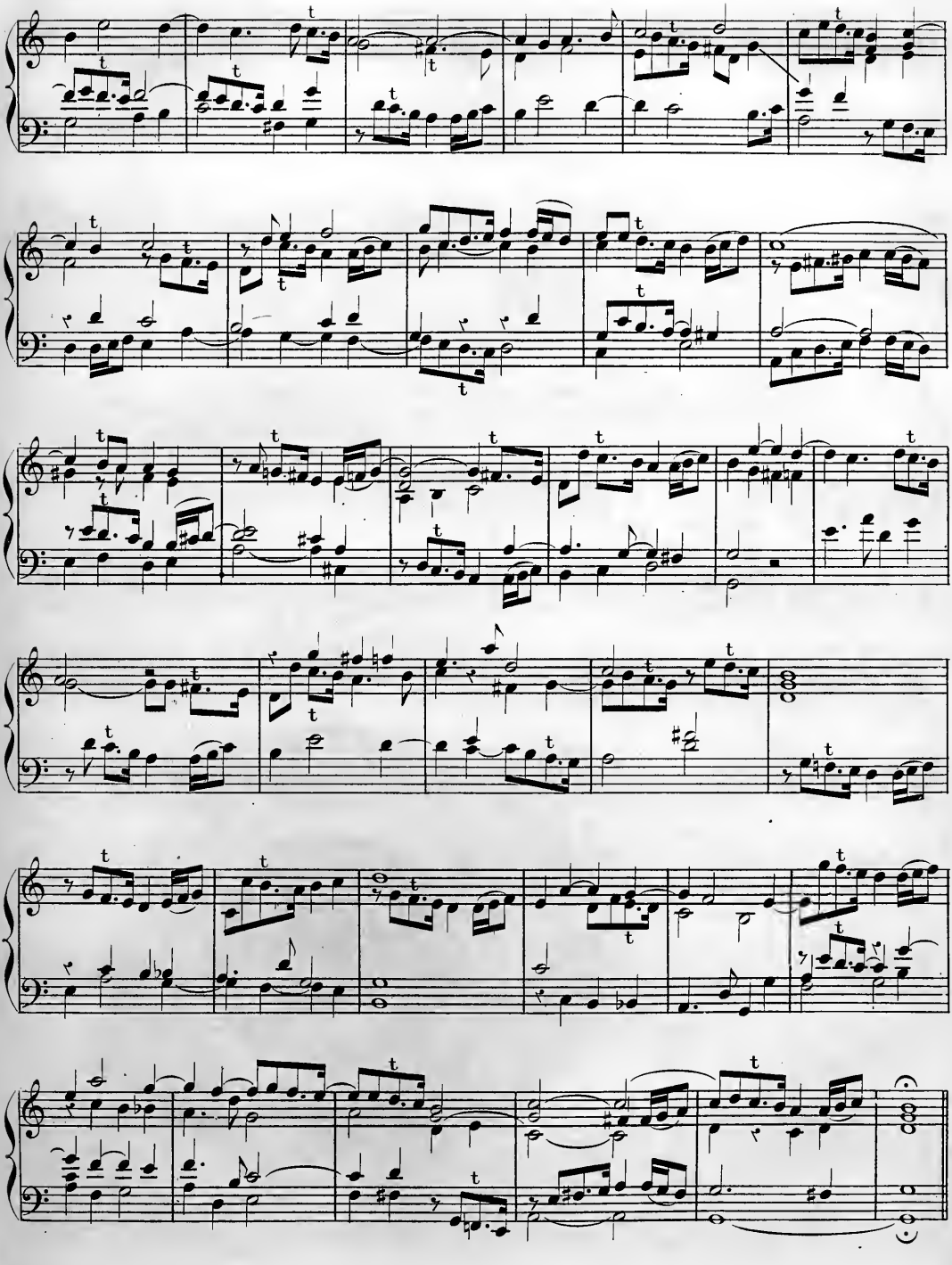
Grave.

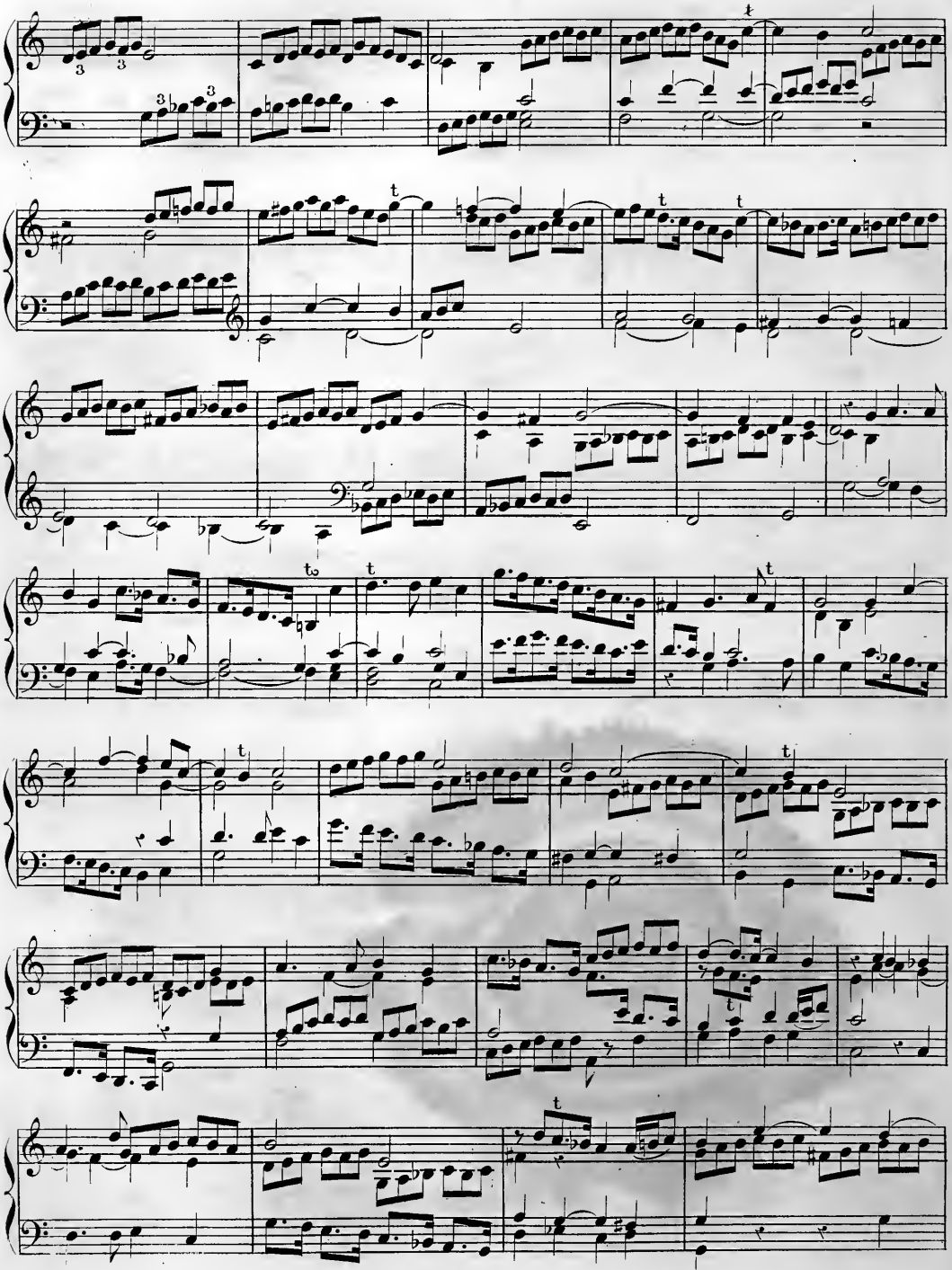
Toccata VII.

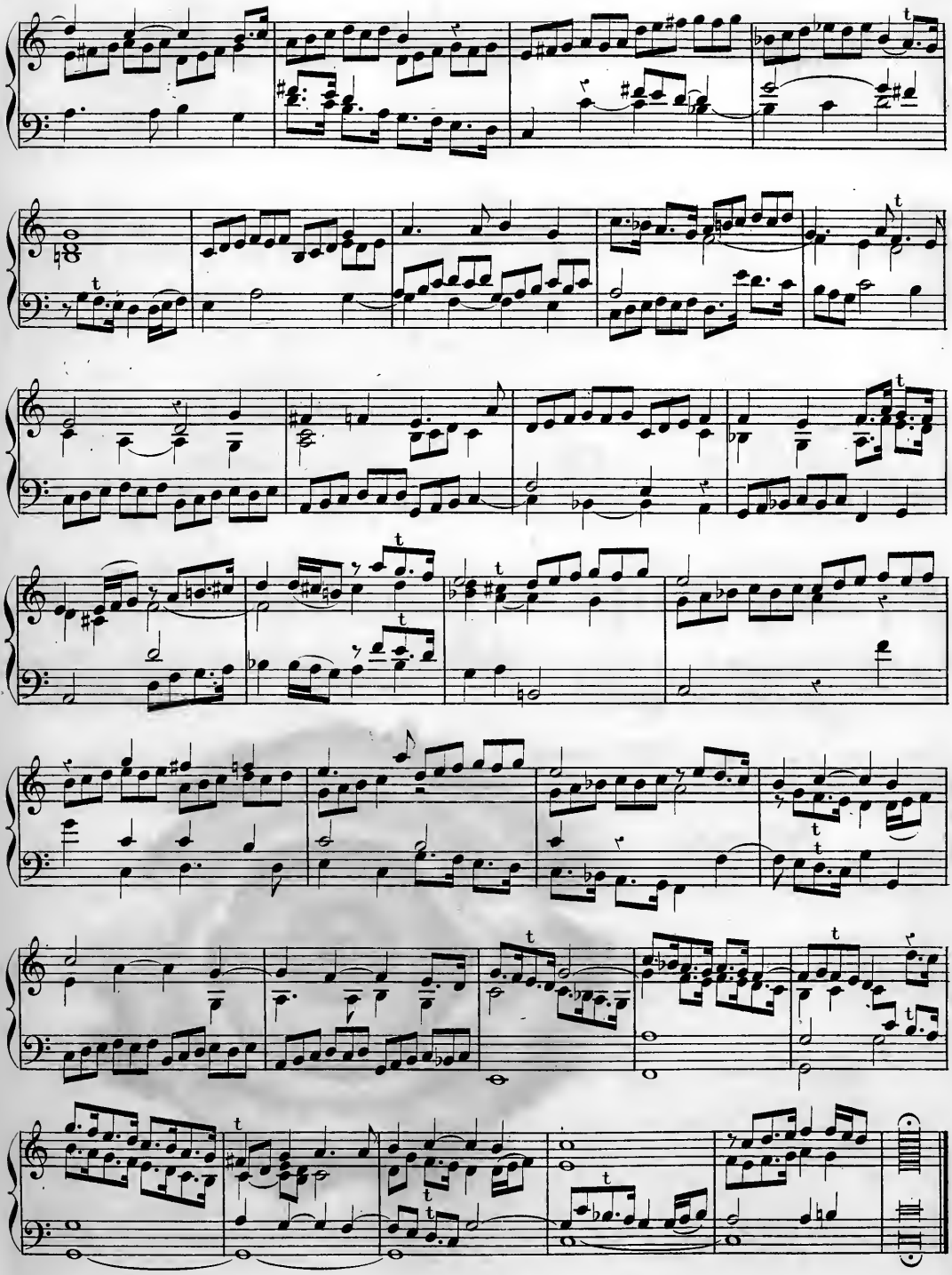



Allegro.
Ped.

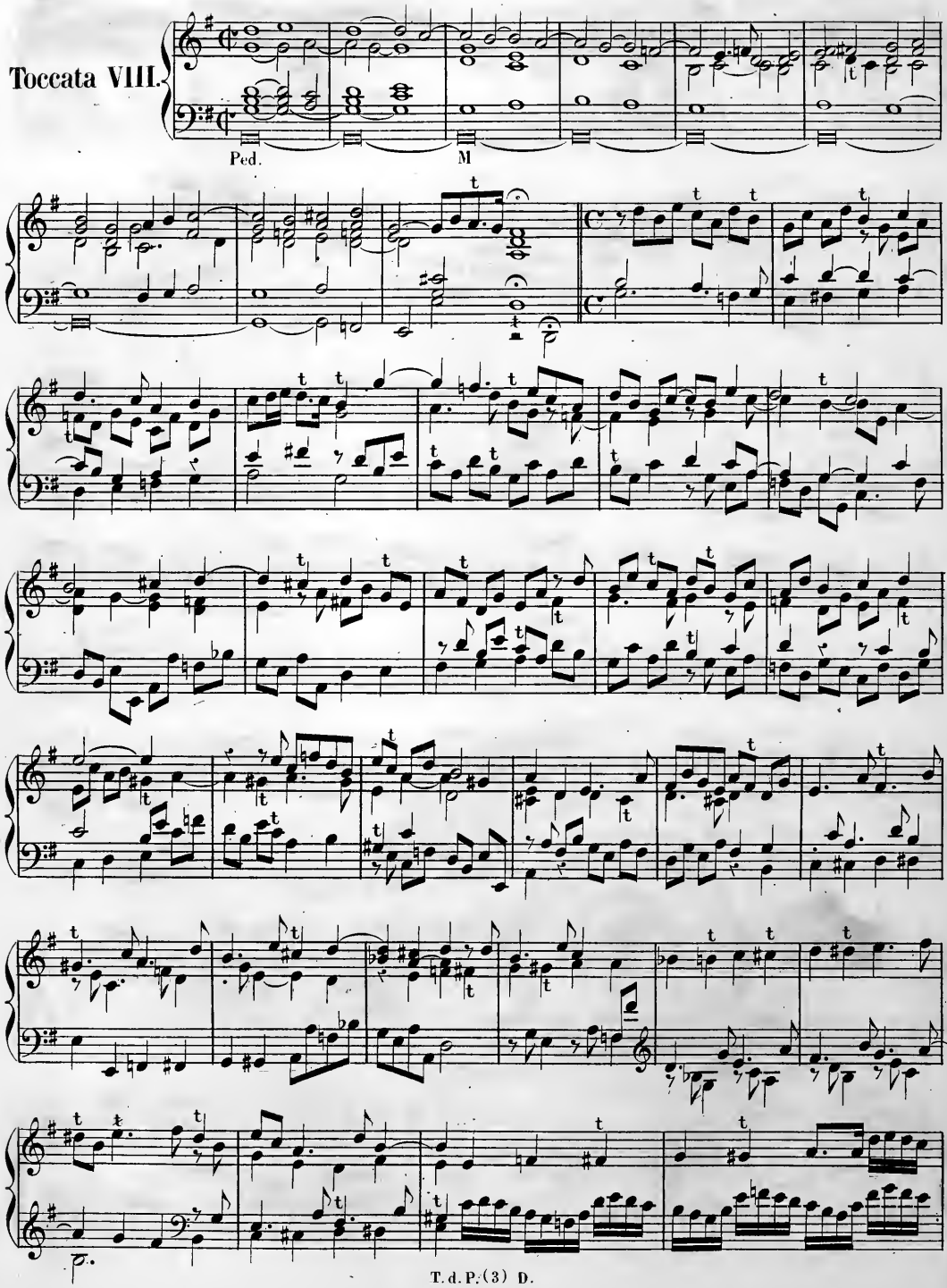

senza Ped.
Ped.

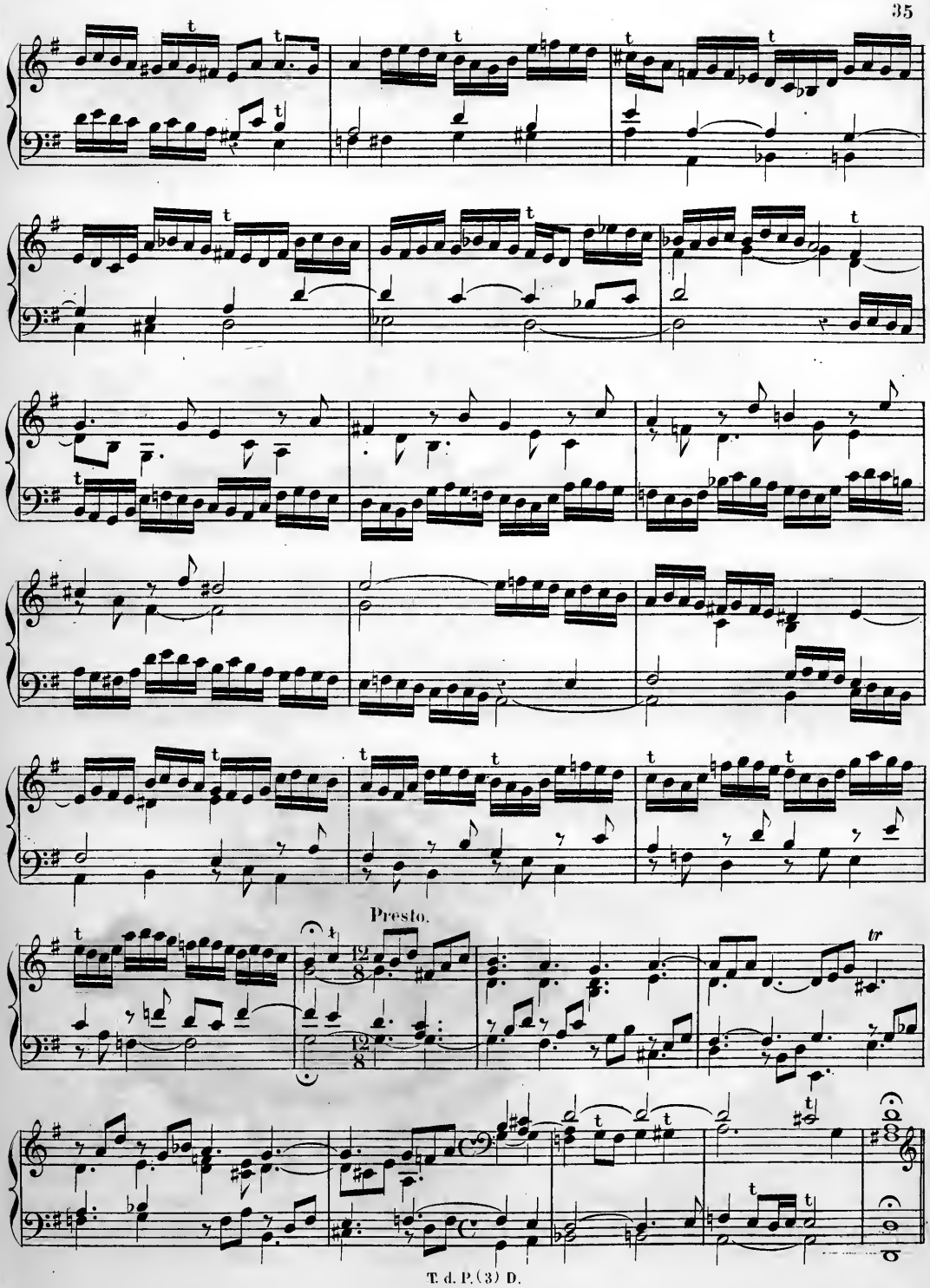


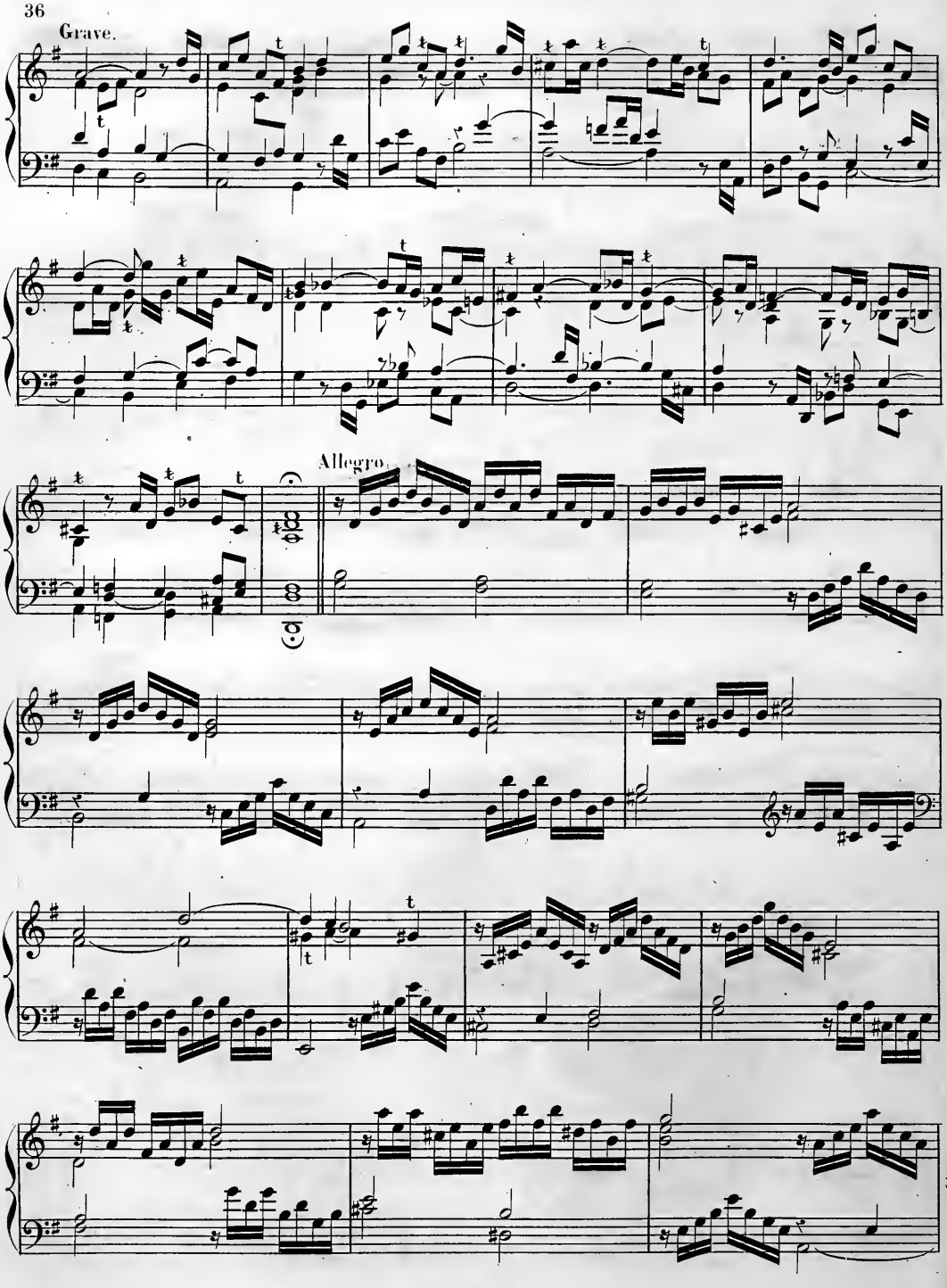


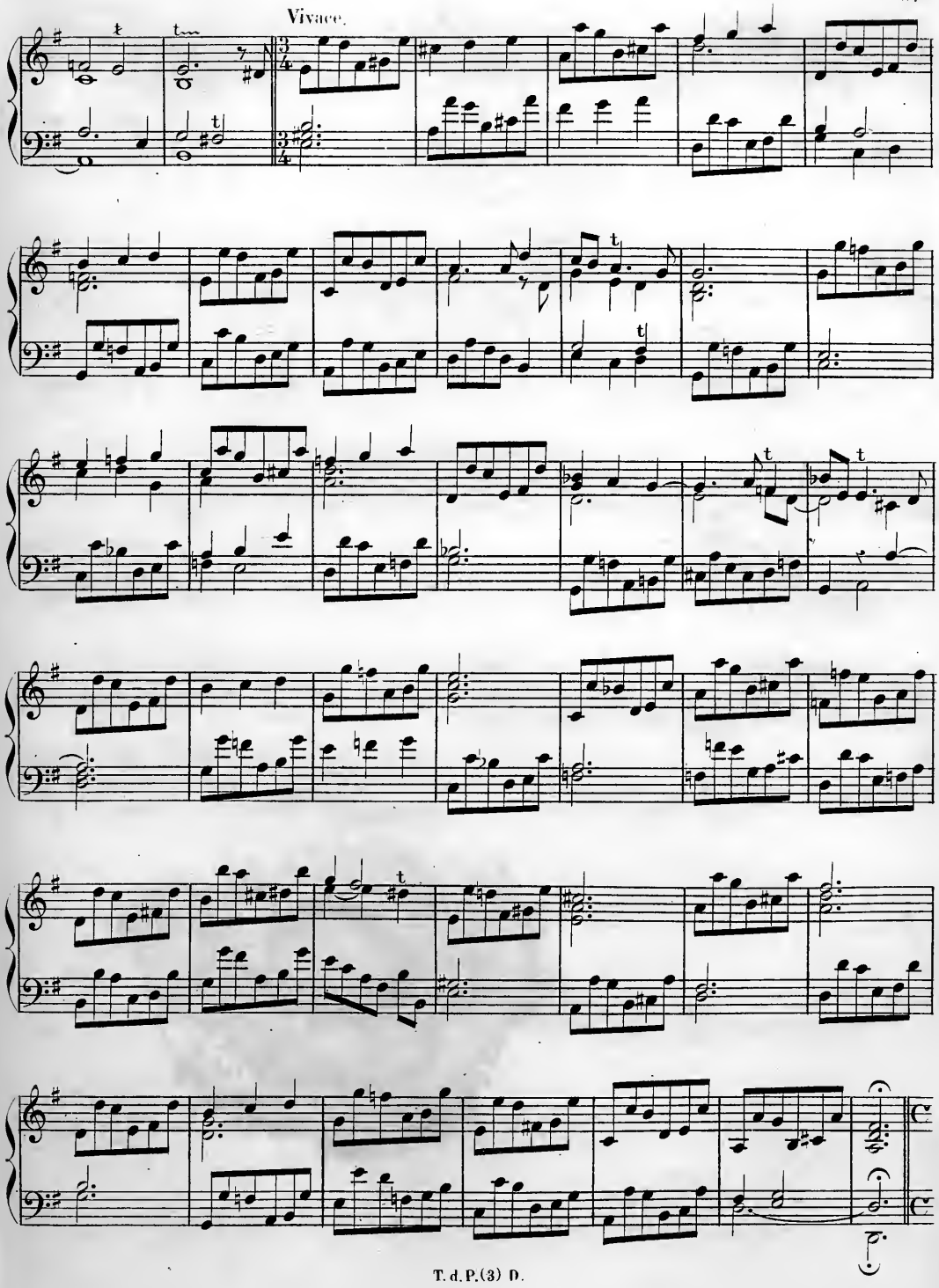


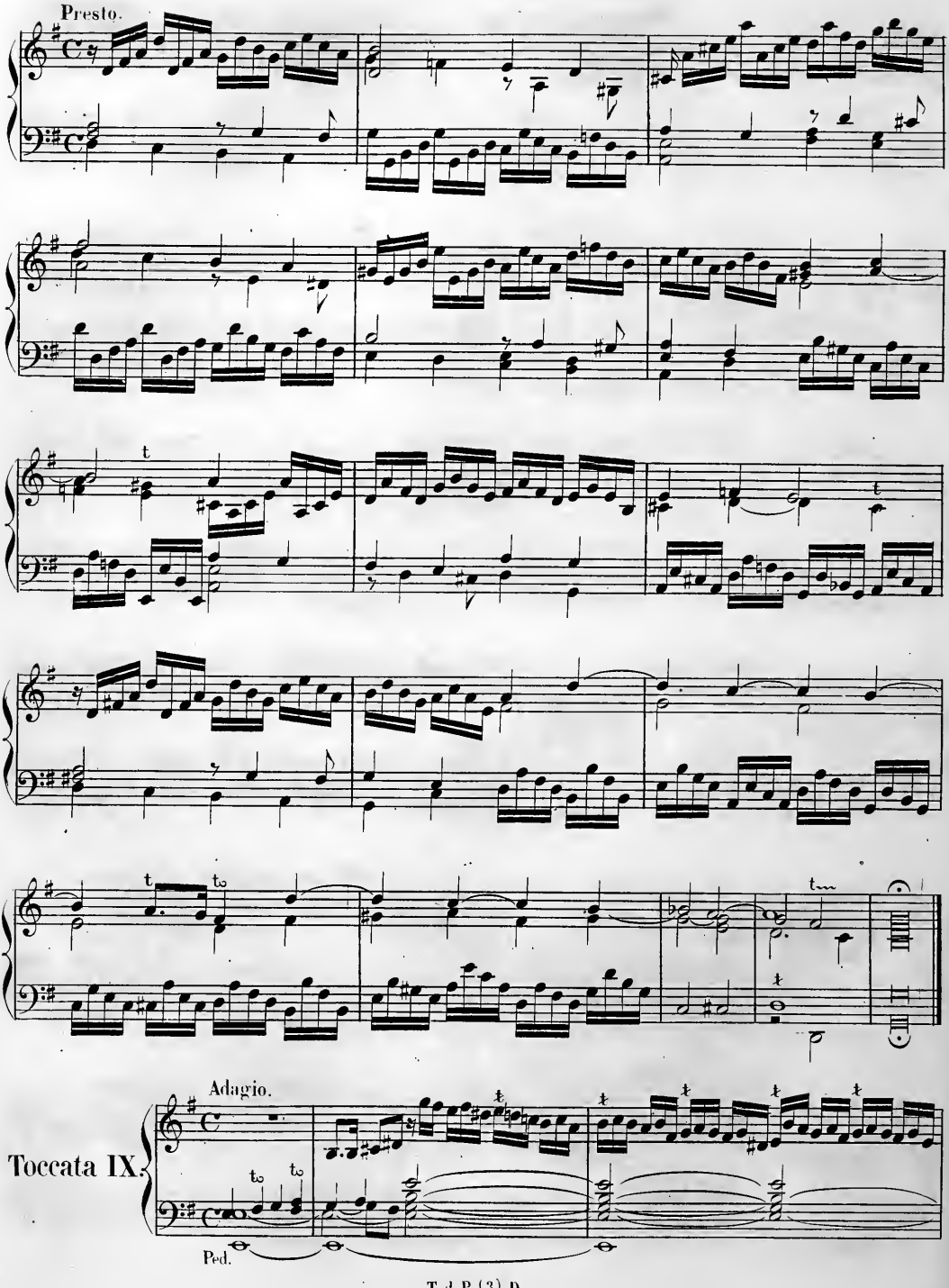
Toccata VIII.

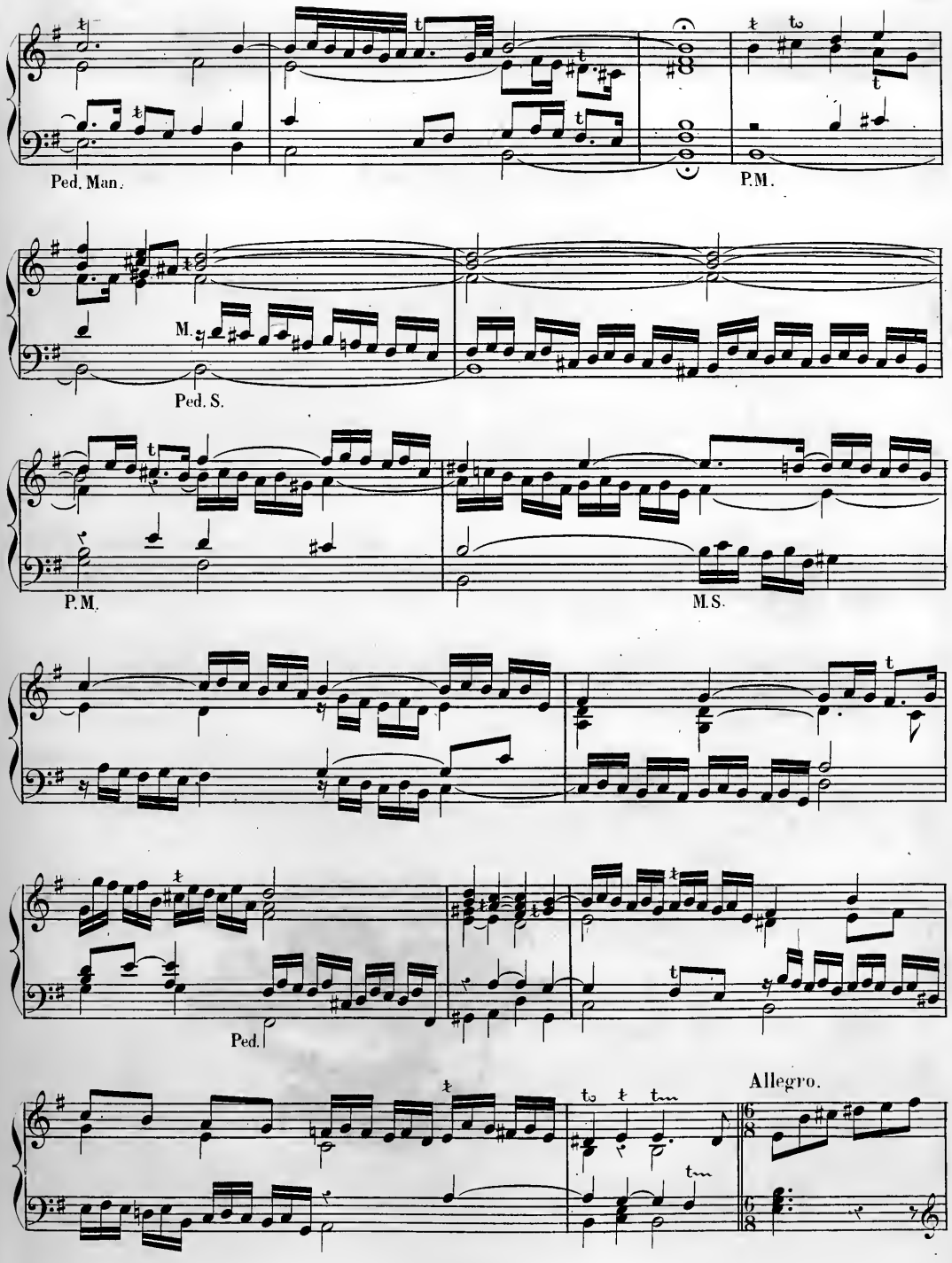


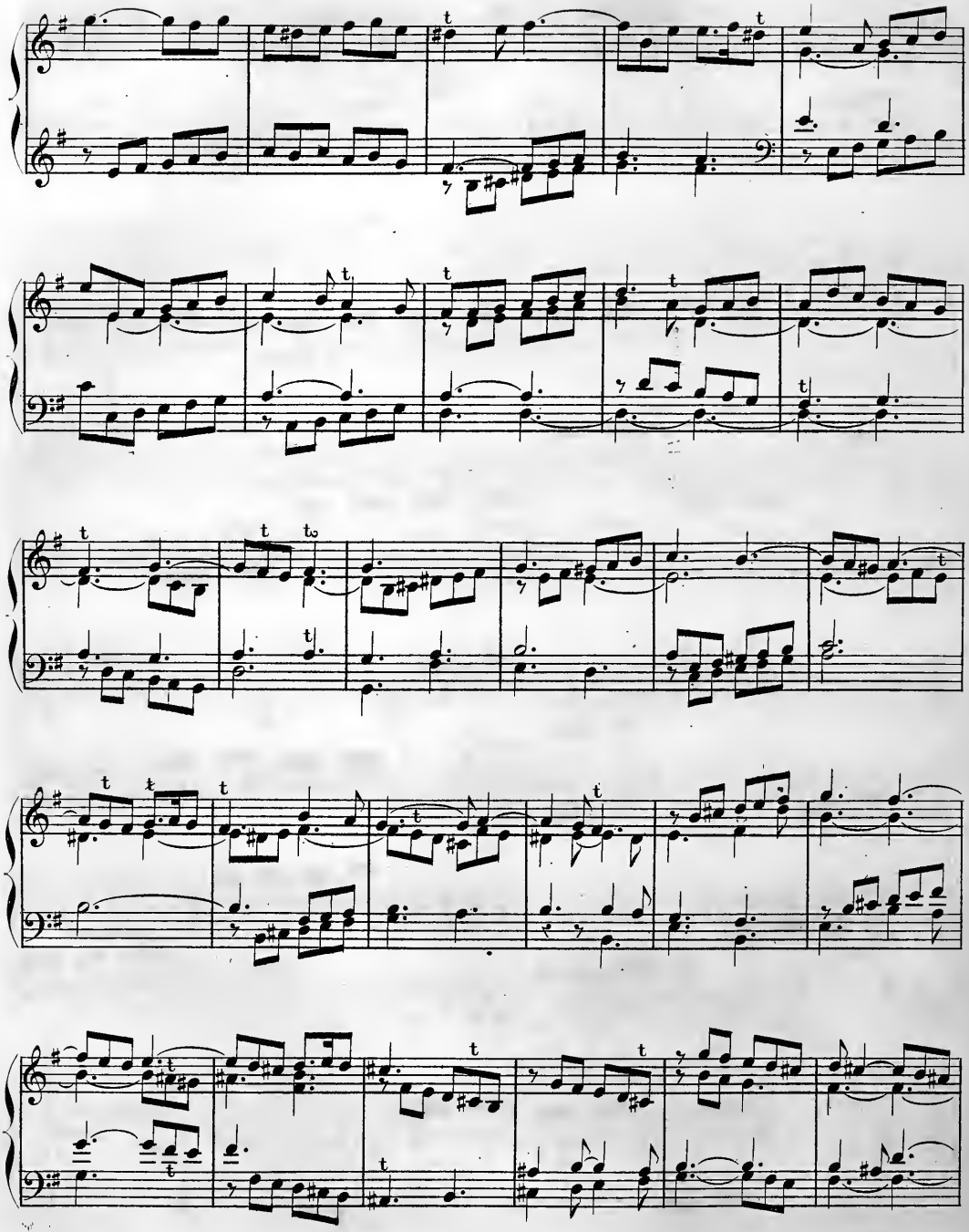

Presto.

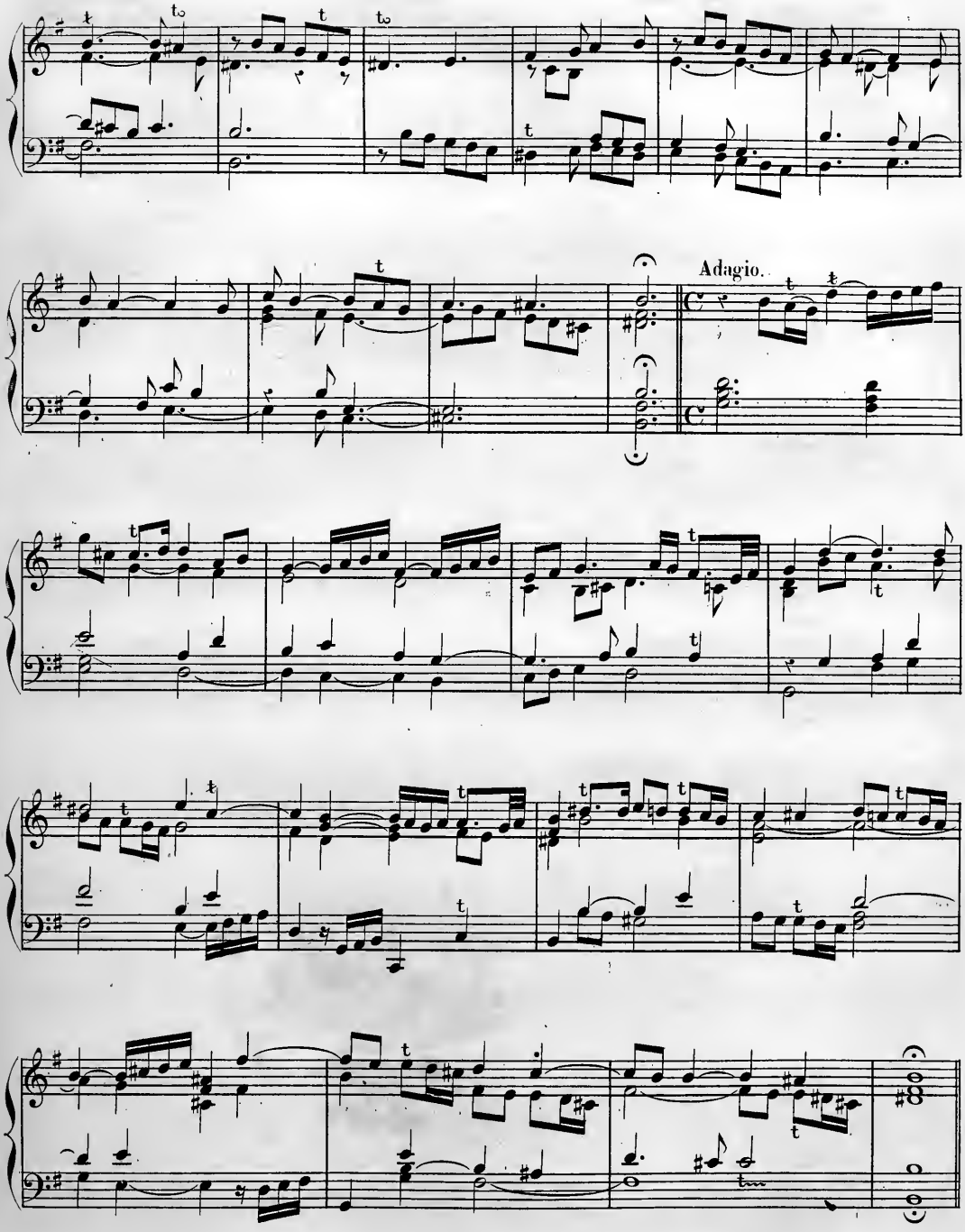

Grave.
Allegro.


Vivace.

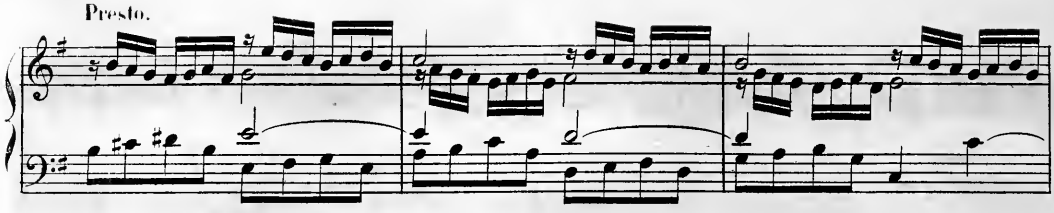

Presto.
Adagio.
Toccata IX.
Ped.

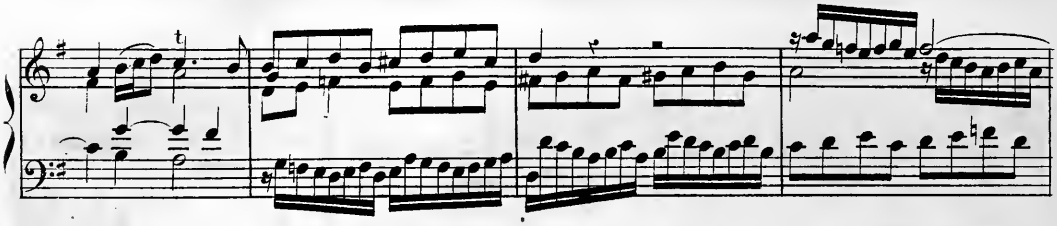

Ped. Man.
P.M.
M.
Ped. S.
P.M.
M.S.
Ped.
Allegro.

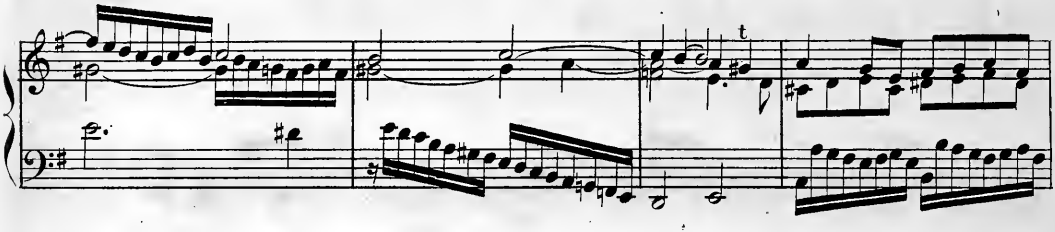


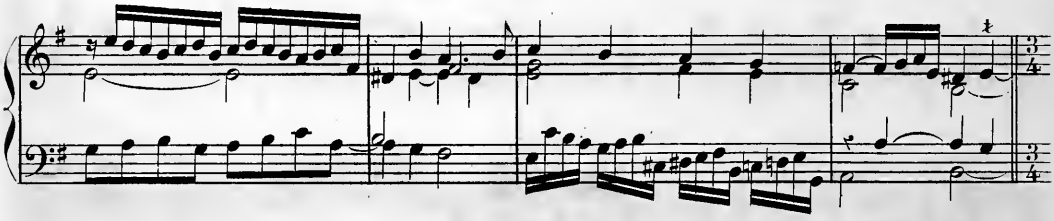

Adagio.

Presto.

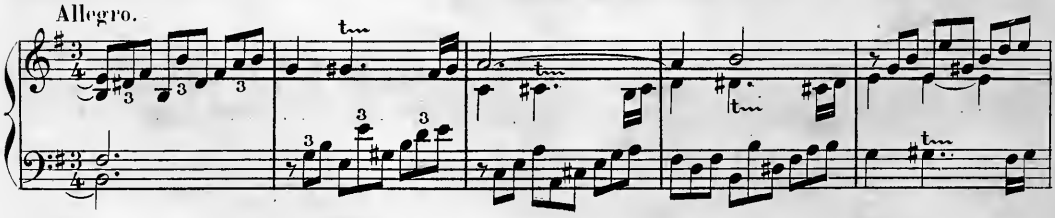


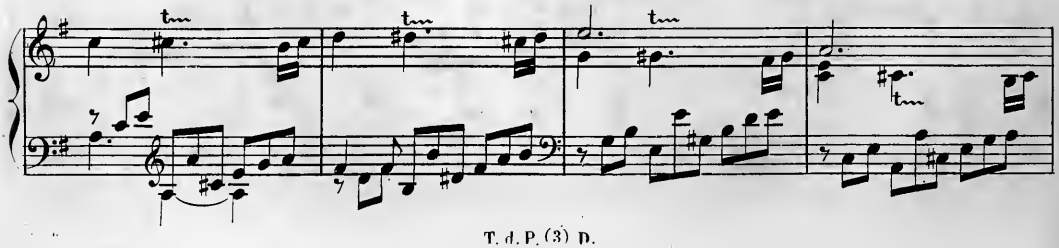


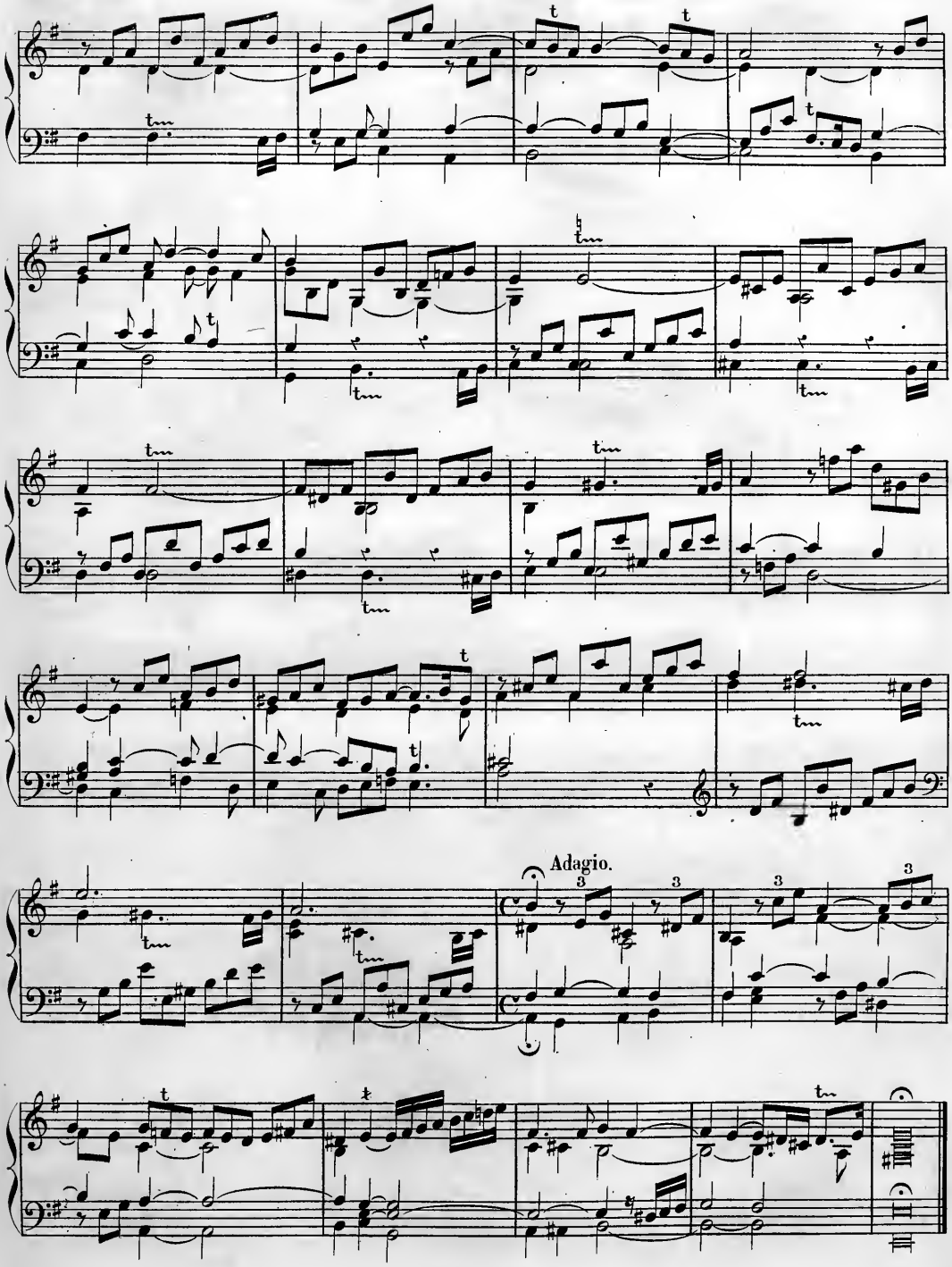




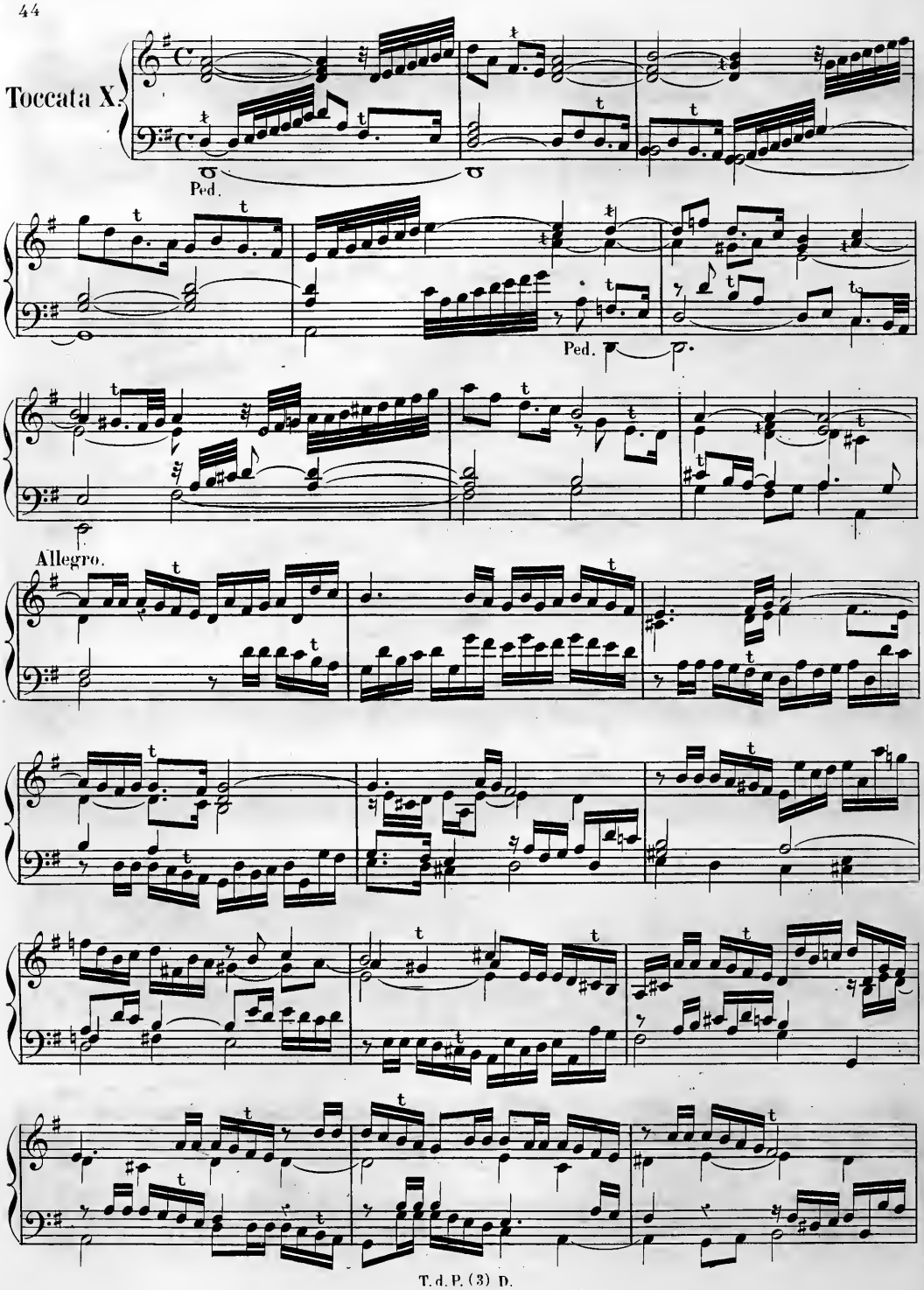
Allegro.

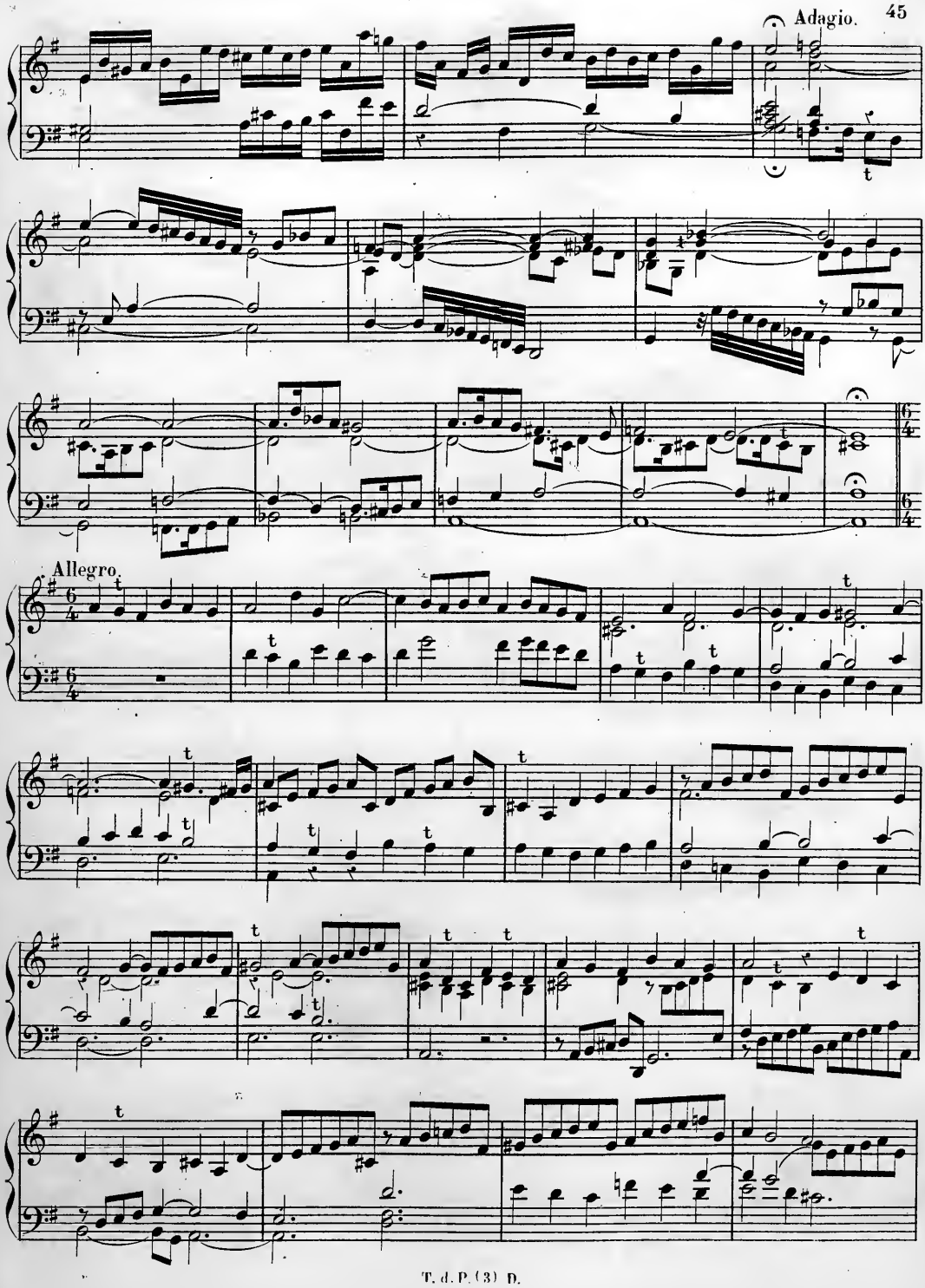


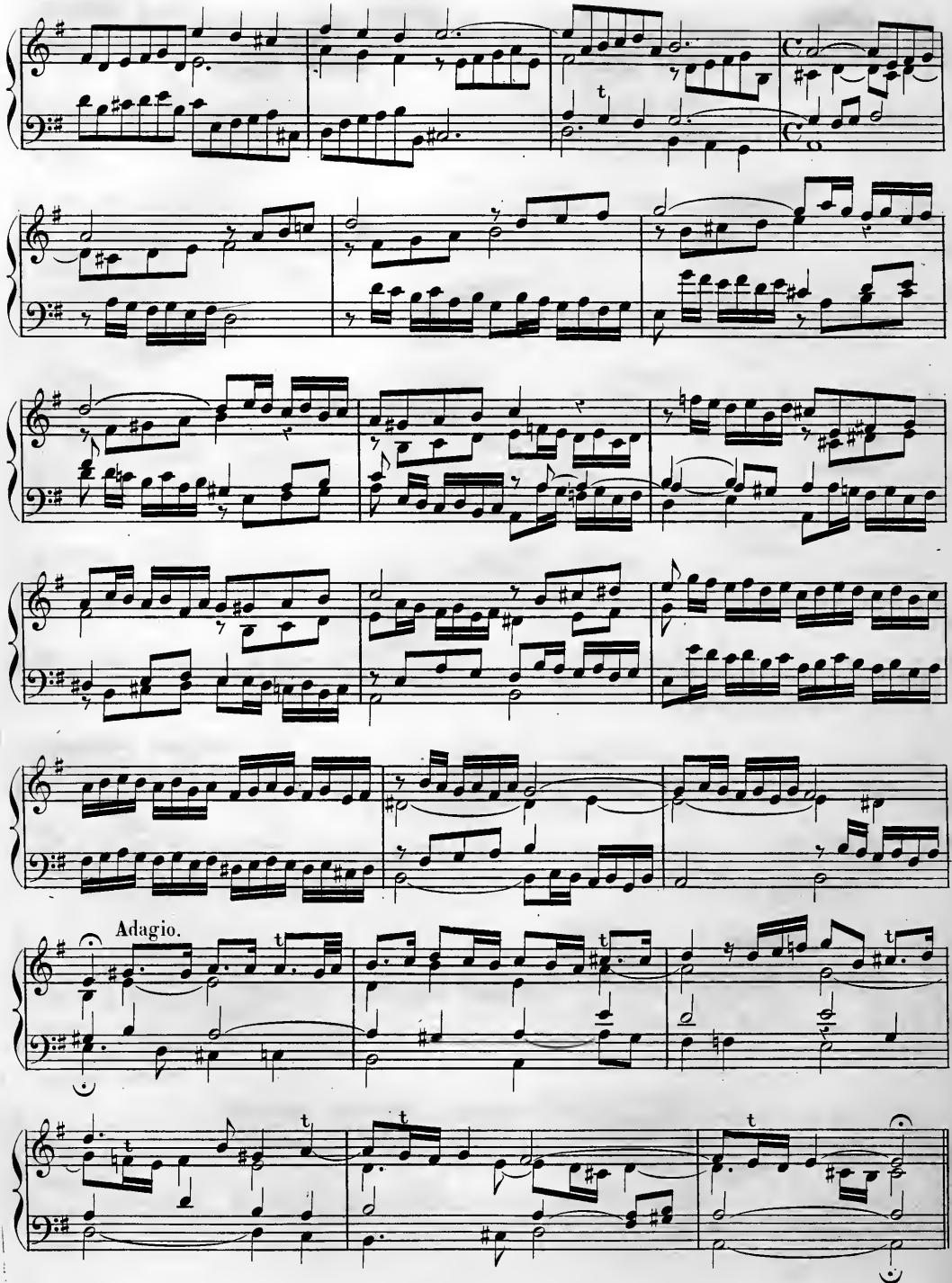



Adagio.

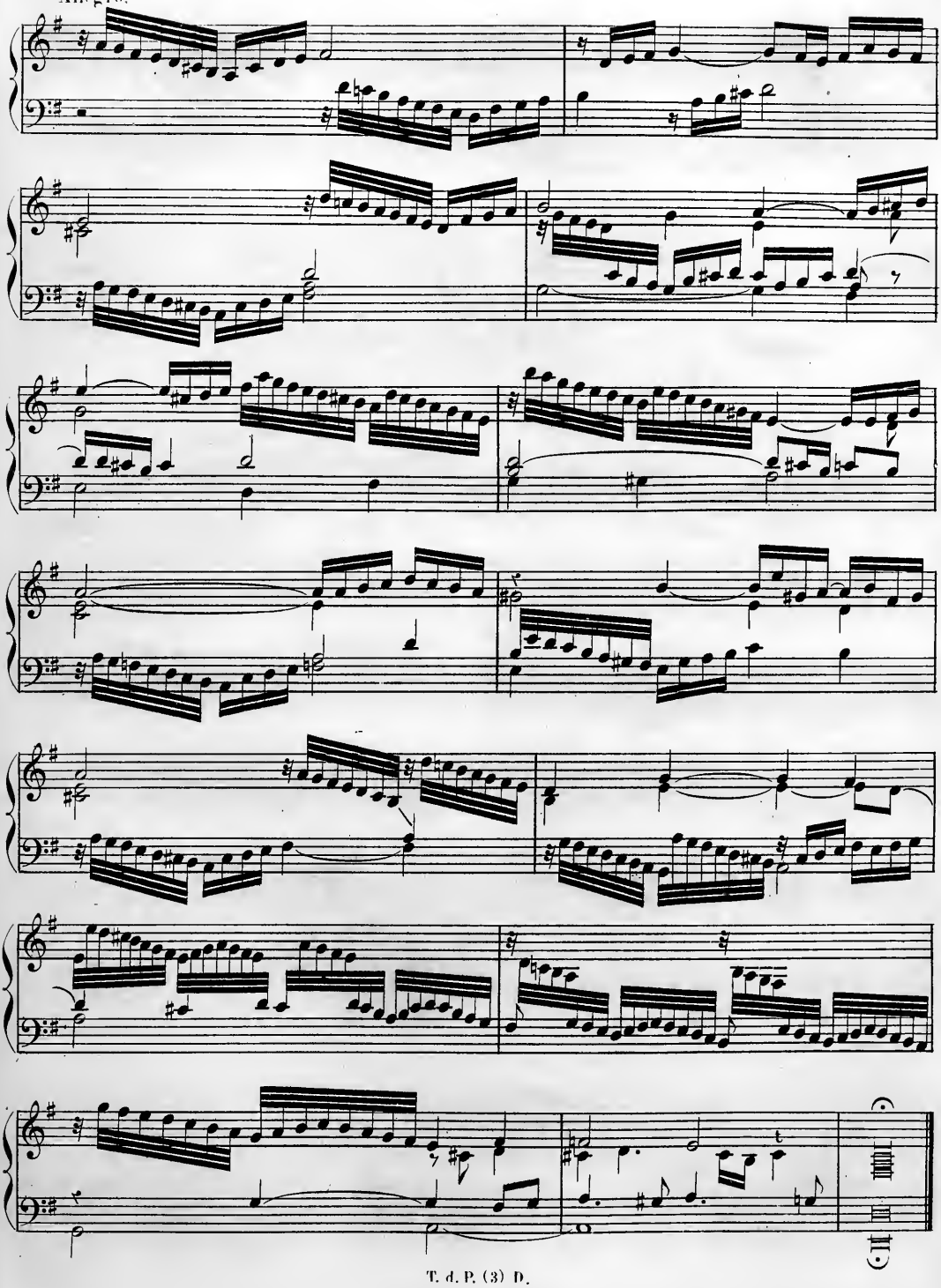
Toccata X.

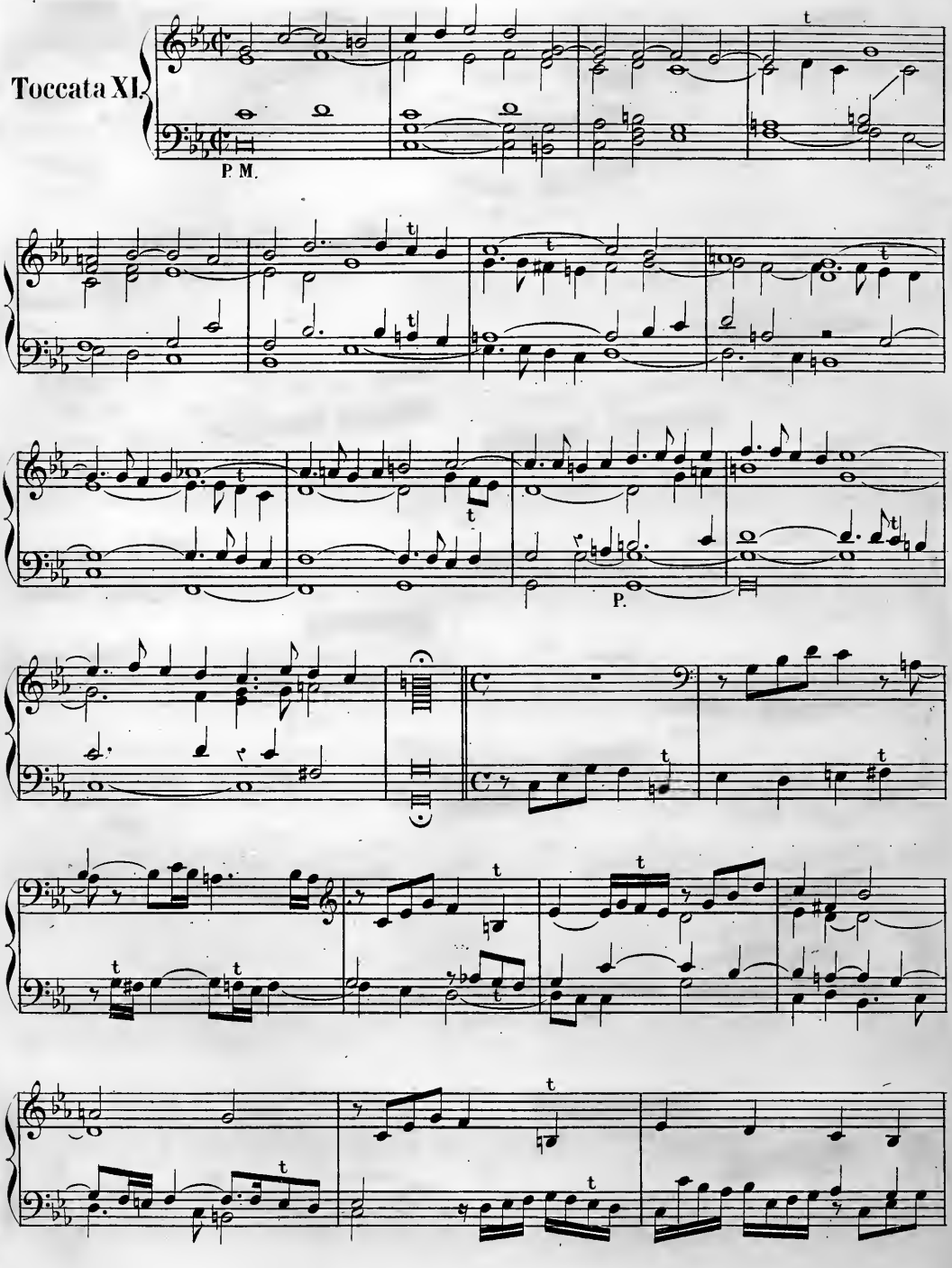


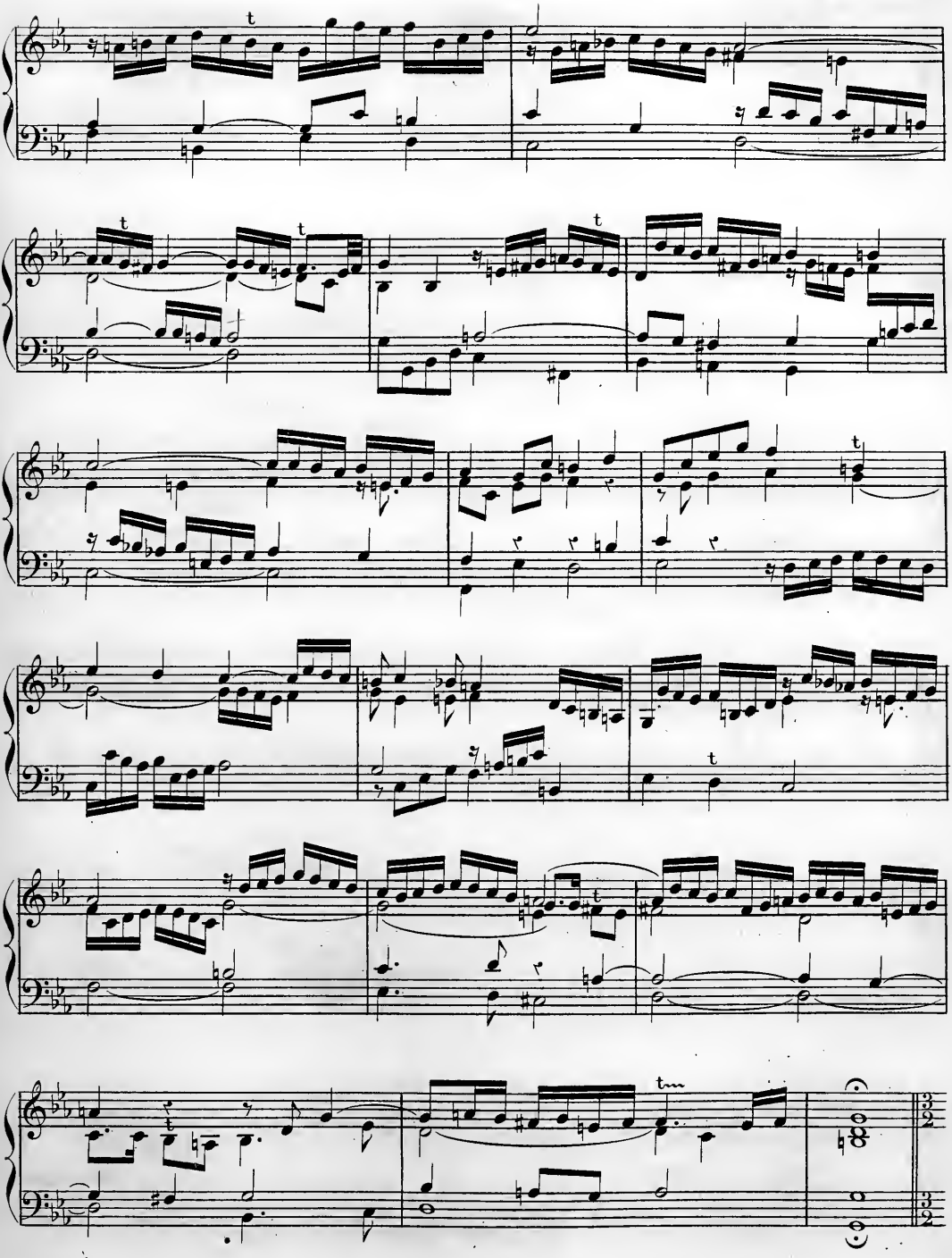

Adagio.
Allegro.

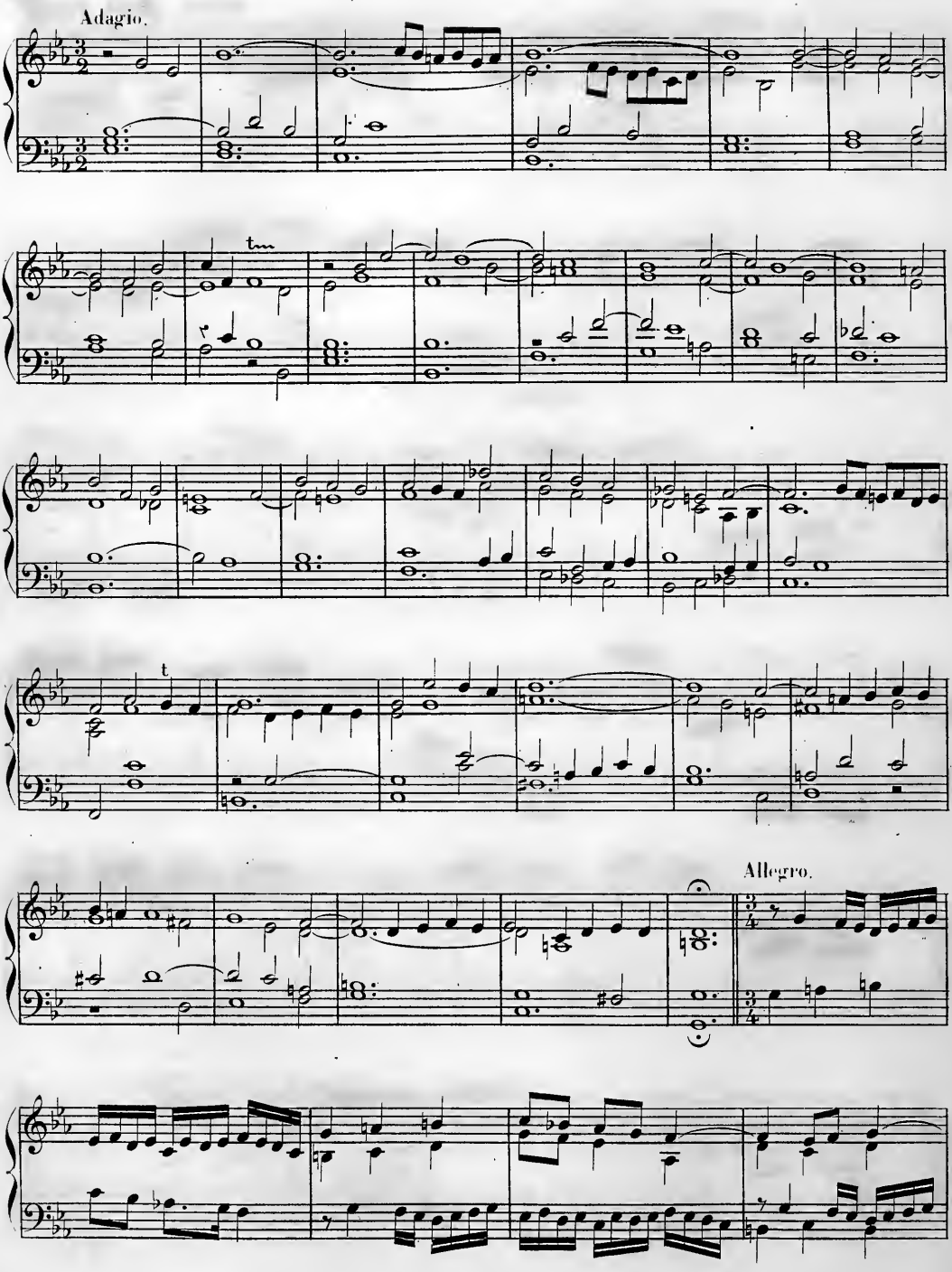

Adagio.

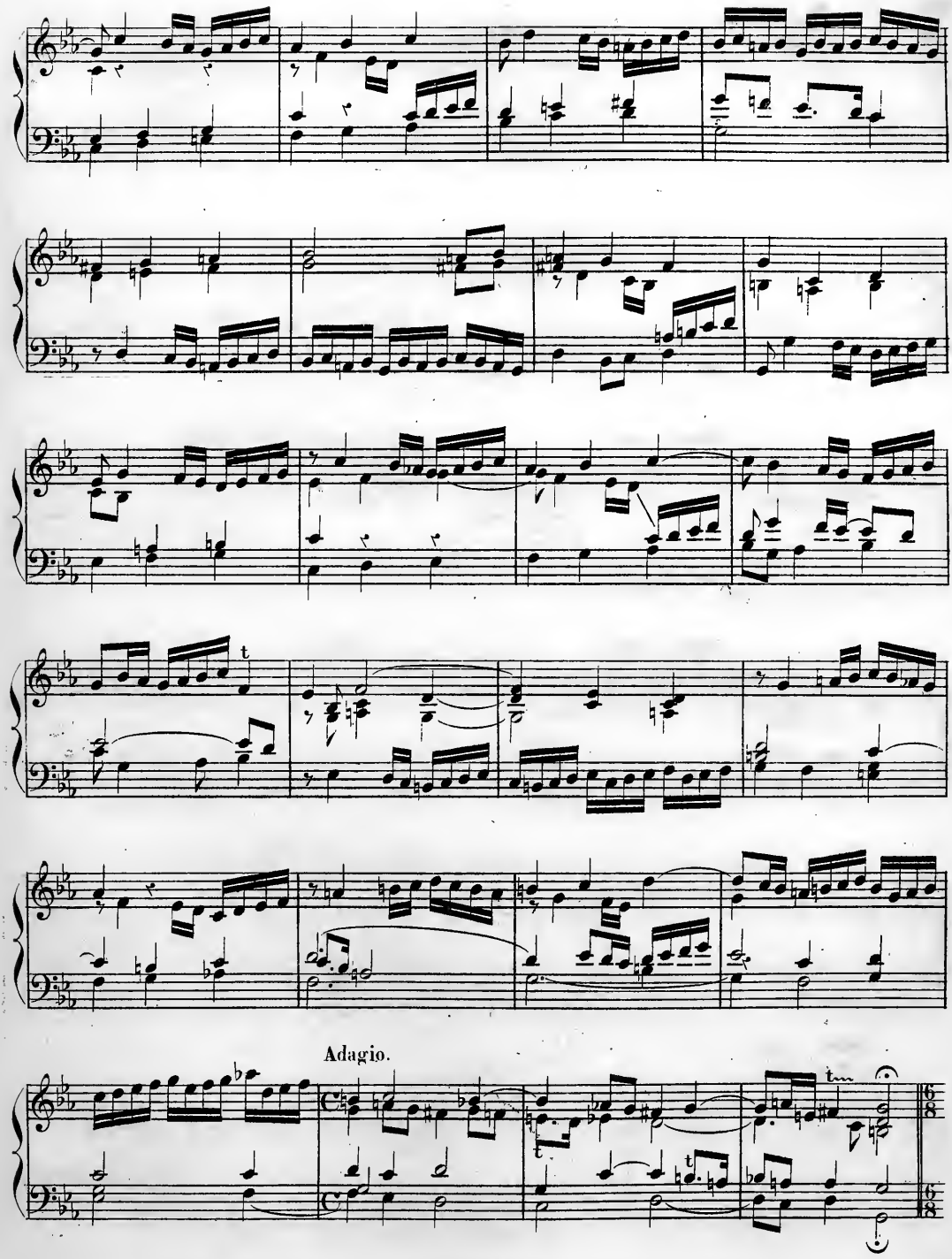
Allegro.

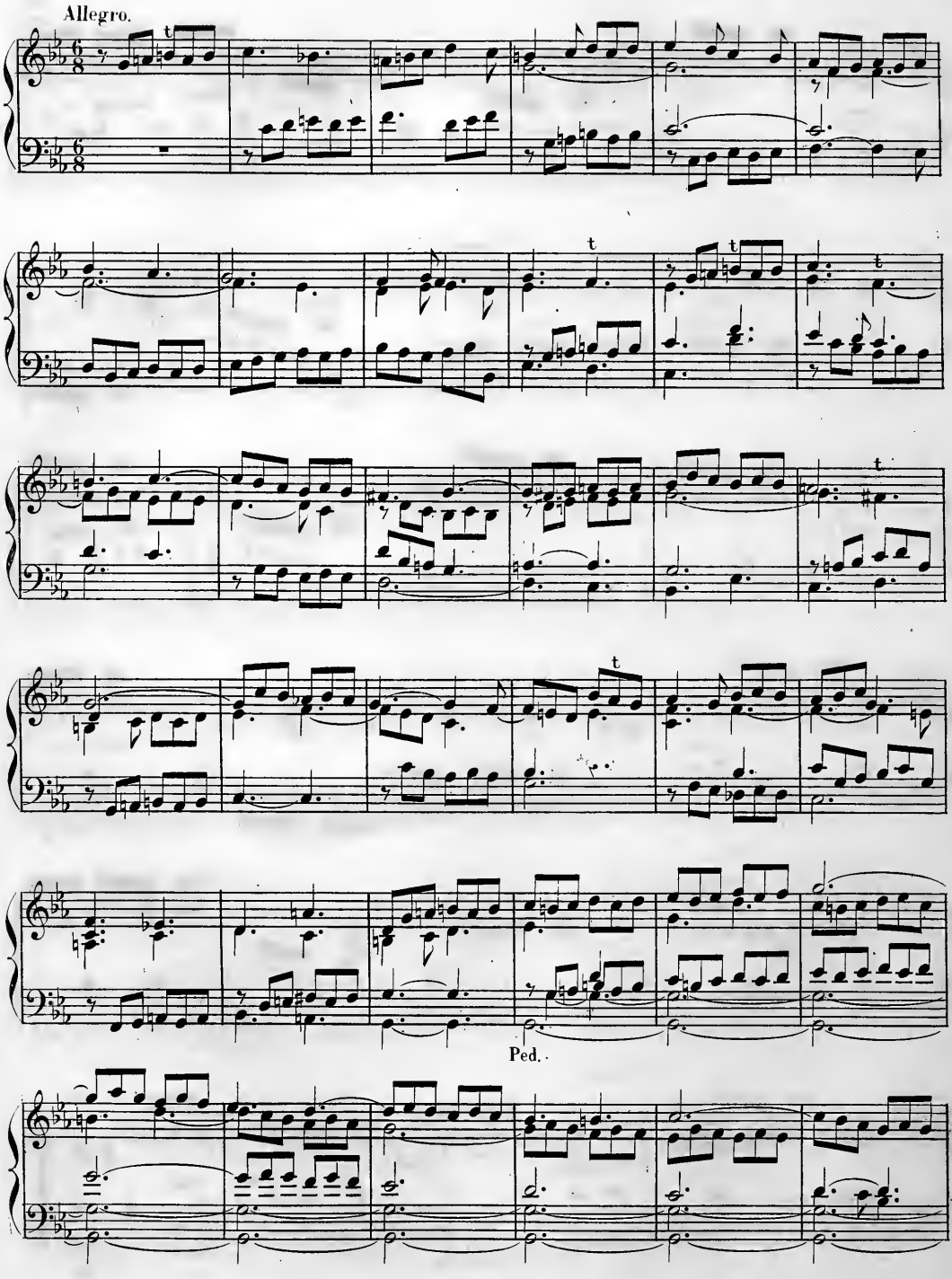


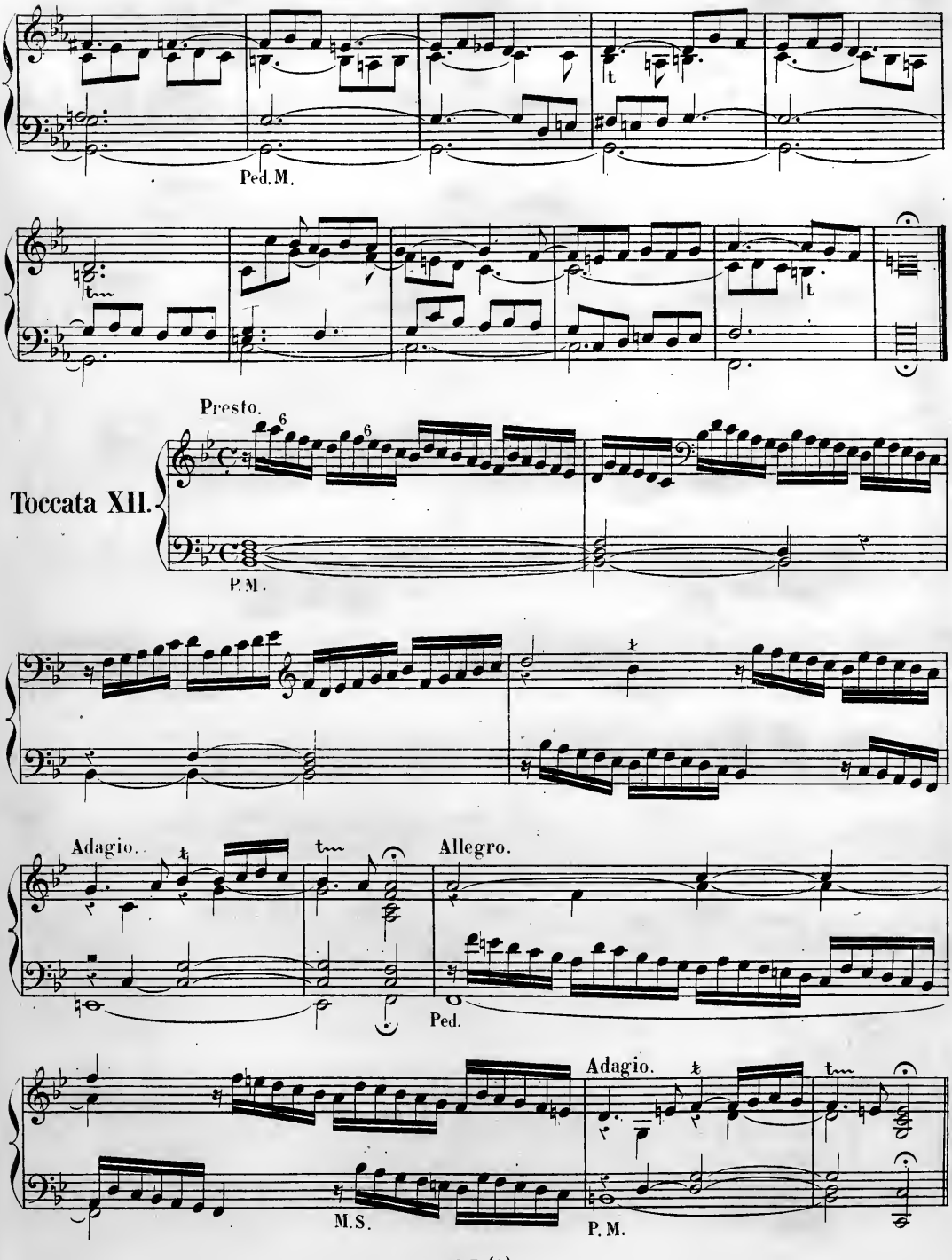

Toccata XI.
P. M.
P.

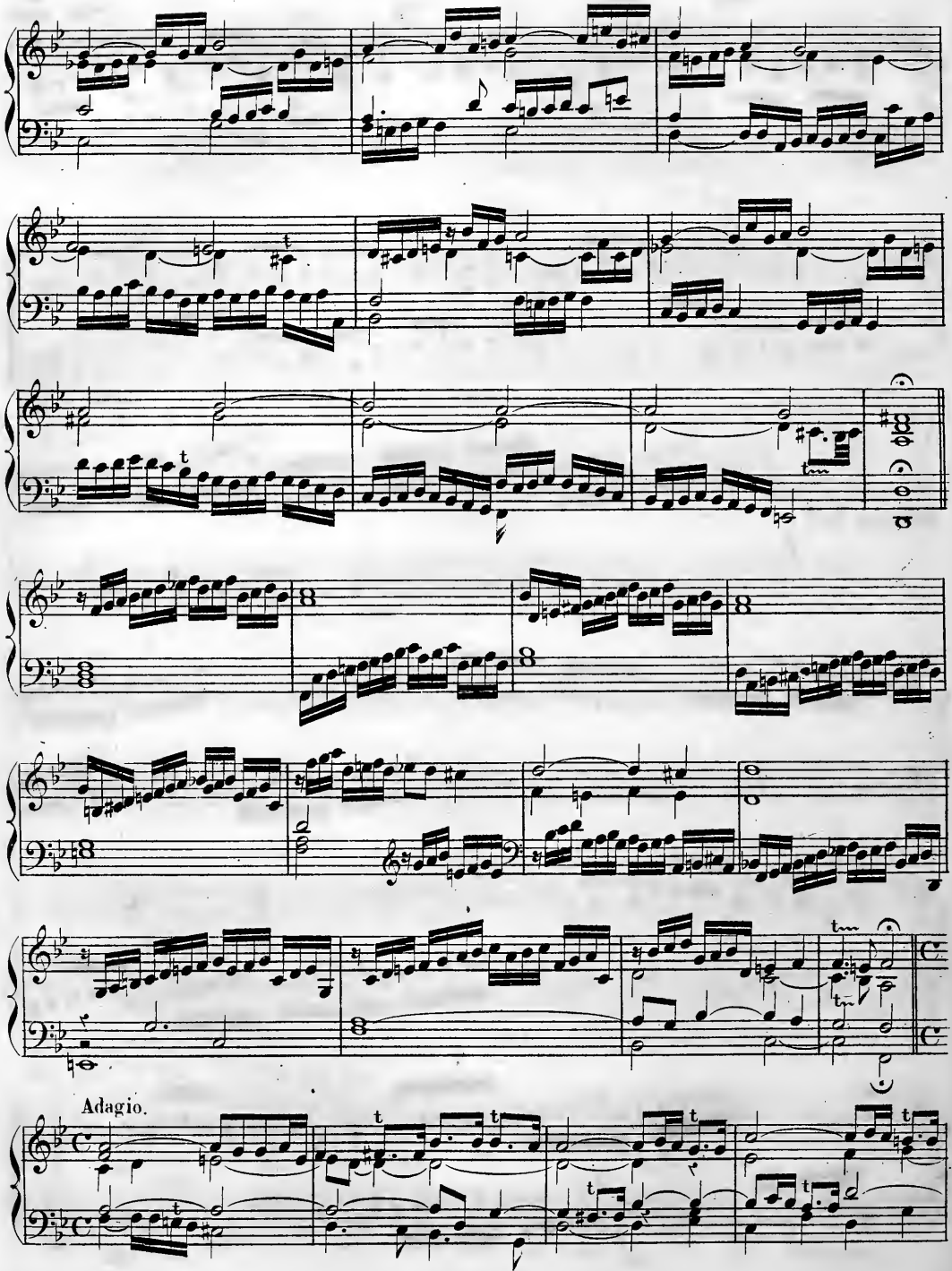


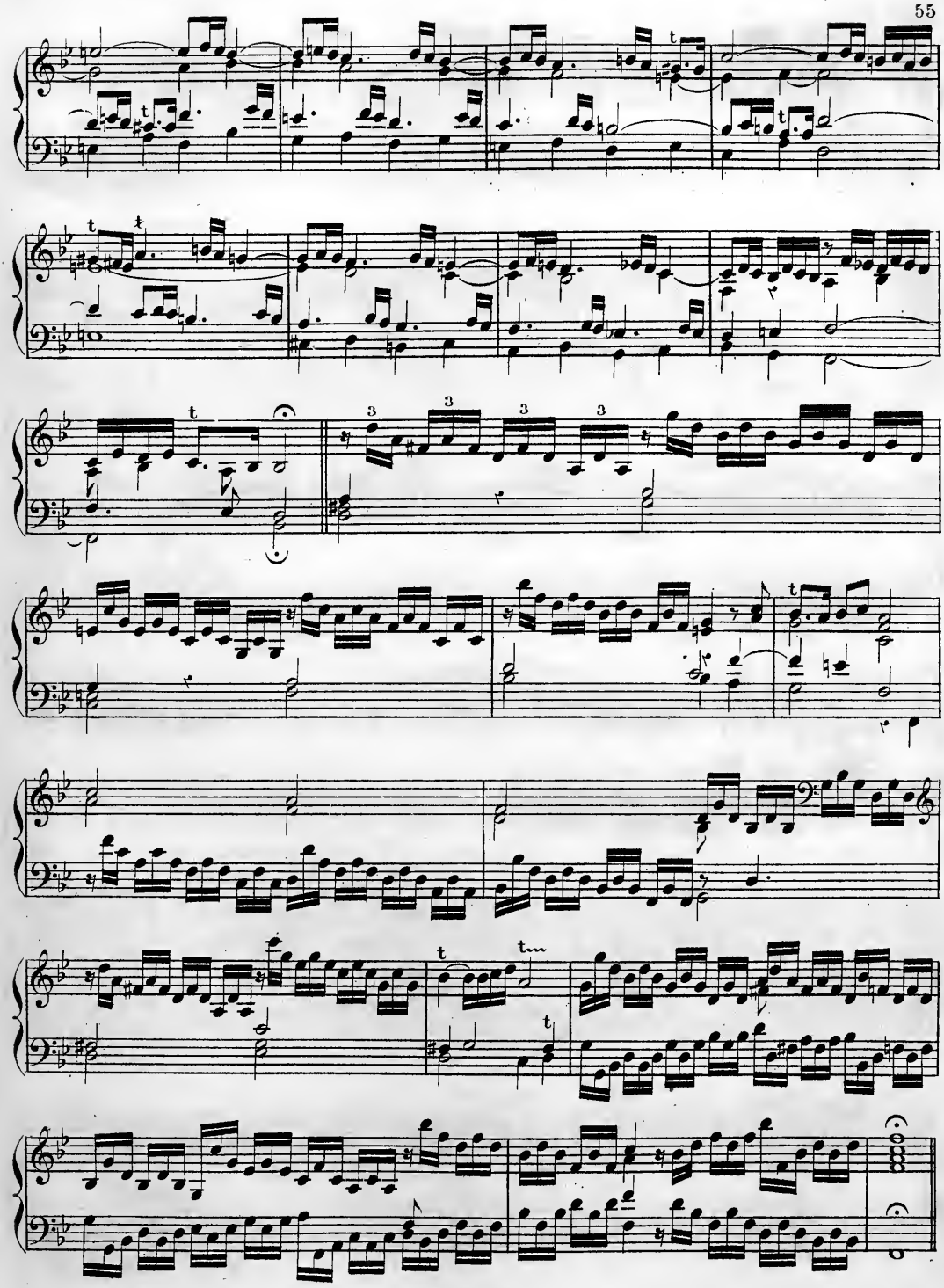

Adagio.
Allegro.

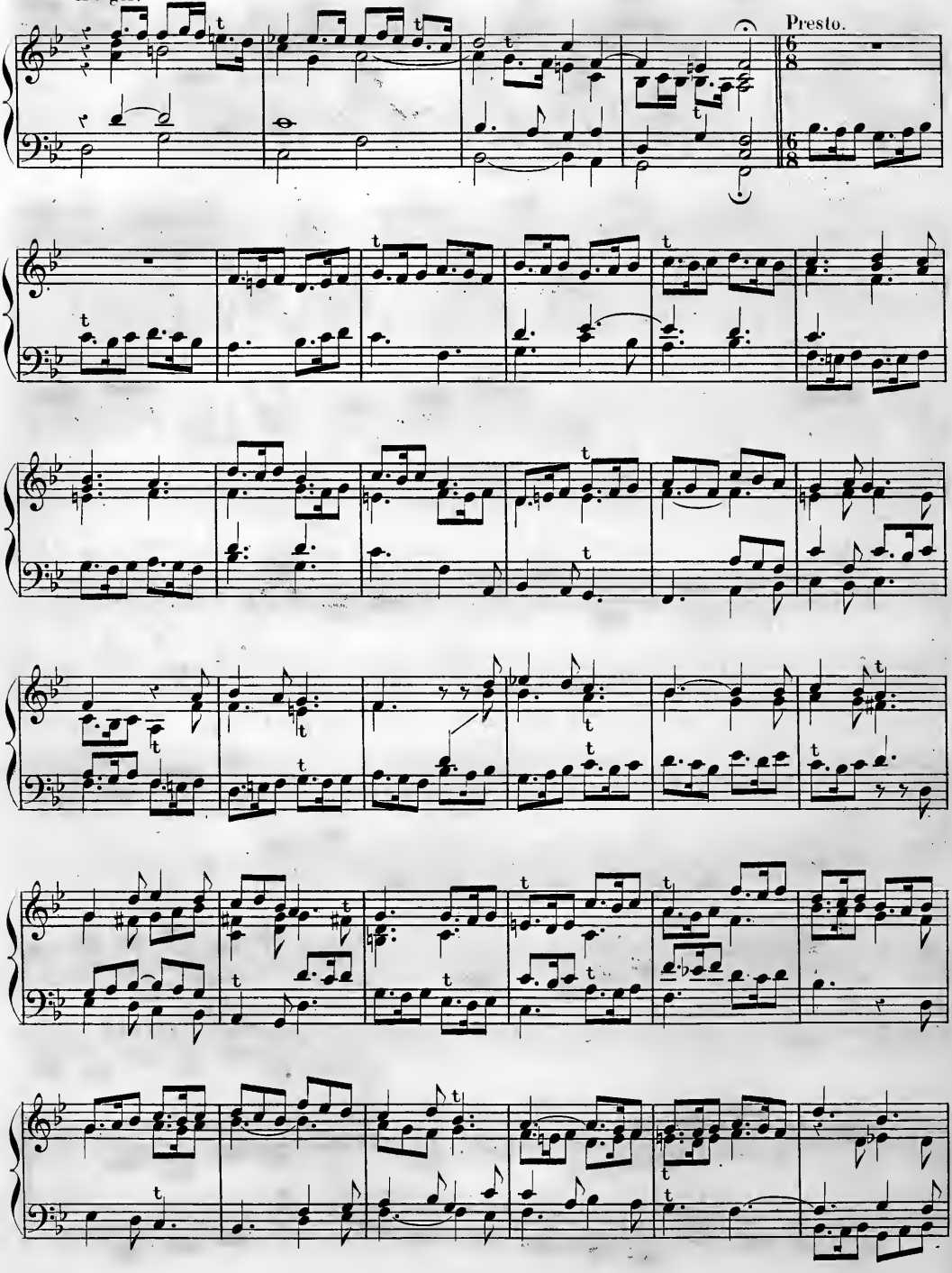

Adagio.

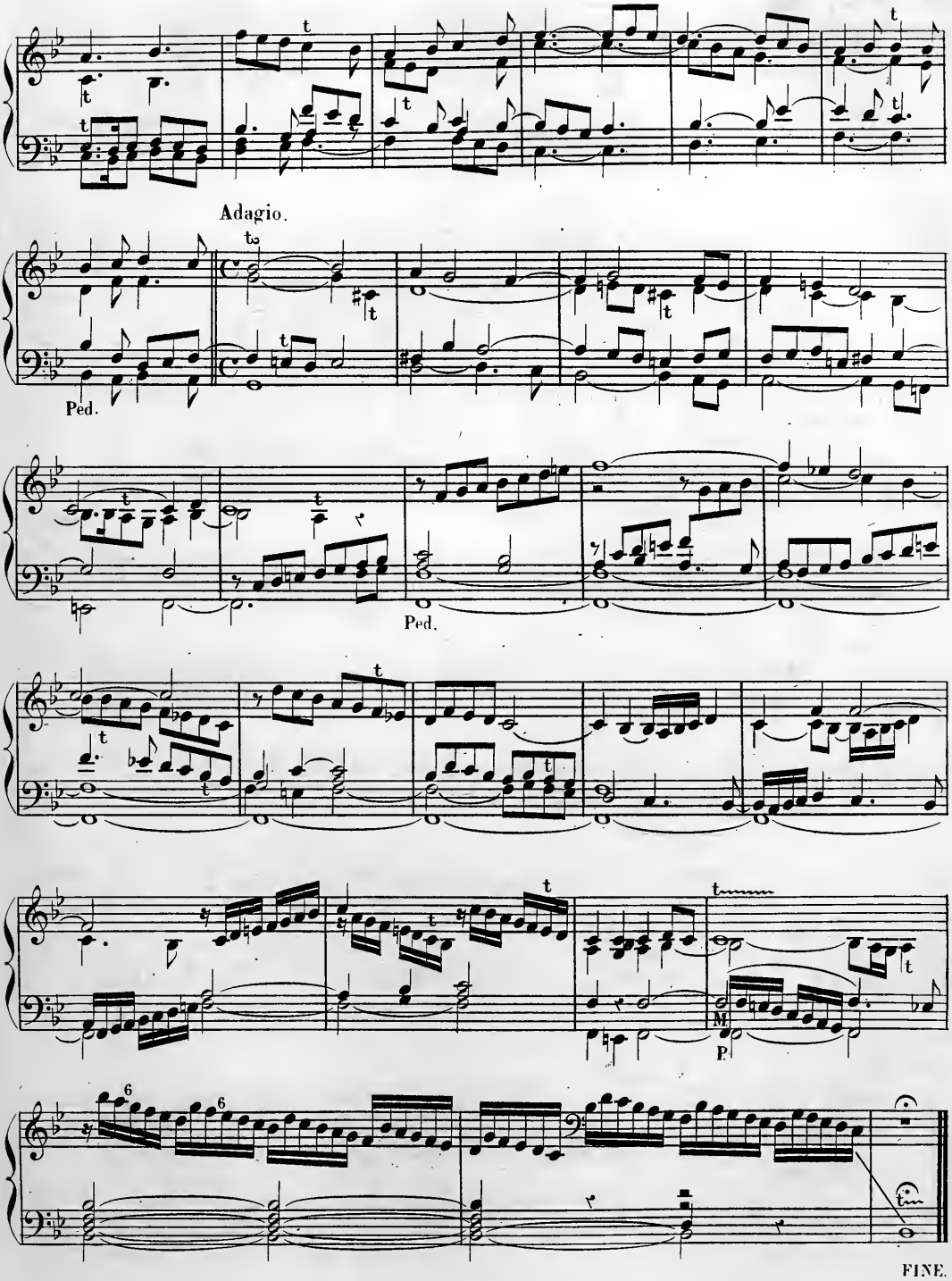

Allegro.
Ped.


Ped. M.
Presto.
Toccata XII.
P. M.
Adagio.
Allegro.
Ped.
Adagio.
M. S.
P. M.


Adagio.




Adagio.
Presto.


Adagio.
Ped.
Ped.
M.
P.
FINE.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

LOUIS VAN BEETHOVEN.

« Tout a été fait en musique, » avons-nous entendu dire souvent : « on ne peut plus rien trouver de nouveau. » — Ceux qui raisonnent ainsi sont les compositeurs auxquels le ciel a refusé « l'influence secrète, » et, en général, toutes les personnes qui n'ont point fait cette observation : que les faits leur donnaient un démenti. Le génie est inépuisable : il n'est donc pas possible de lui assigner des bornes. Après Alexandre Scarlatti, pour ne pas remonter à une époque où l'ancienne tonalité imprimait, et l'on pourrait dire imposait aux compositions un autre caractère que celui de la musique moderne; après Alexandre Scarlatti, dis-je, après Marcello, après Pergolèse, Jomelli, Sébastien Bach et son fils Emmanuel ; après Haendel, n'avait-on pas quelque raison pour dire, alors comme aujourd'hui, que l'on ne pourrait plus rien trouver de nouveau? Cependant Cimarosa, Paisiello, Guglielmi, Grétry et d'autres sont venus qui, dans le genre dramatique, ont été des créateurs sublimes. Gluck, dont les œuvres appartenant à sa première manière sont trop peu connues, ne nous a-t-il pas fait voir qu'à partir de 1760 son génie, guidé par la méditation et la philosophie, put se transformer et prendre un aspect tout nouveau?—Après les pas immenses que Joseph Haydn avait fait faire à la musique instrumentale, il pouvait sembler naturel qu'il ne fût pas possible de l'égaler en faisant différemment : Mozart arrive, se place au premier rang des symphonistes dans sa symphonie en *mi* bémol, et surtout dans celle en *sol* mineur et dans la grande symphonie en *ut* surnommée *Jupiter*. Mais si Mozart se place au premier rang par ces œuvres immortelles, je ne dois pas oublier de faire remarquer que Haydn ne descend pas pour cela au second. Tel est le privilége des grands génies, qu'on peut briller comme eux, mais non les éclipser.

Qui donc aurait pu croire qu'après ces deux grands hommes viendrait un compositeur, lequel donnerait à ses œuvres un tel cachet de sentiment profond, de grandeur, d'audace, d'effet dans le coloris et de nouveauté, que, pour un temps, il semblerait avoir tout effacé, bien que plus tard il ne dût que partager la gloire de ses prédécesseurs, malgré le grandiose de ses idées, partie caractéristique de son talent? — Mais revenons à Mozart. Je n'ai parlé de son mérite que sous le rapport de la musique instrumentale, je dois ajouter que dans le genre dramatique il semblait n'avoir rien laissé à faire à ses successeurs; toutefois Weber est venu, et il nous a donné trois opéras dans lesquels on trouve des trésors de création nouvelle. N'y a-t-il pas eu Spontini après Gluck? Rossini après Mozart? — Pourquoi aujourd'hui plutôt qu'hier pourrions-nous dire

qu'il ne reste plus rien à faire en musique, prétendant que l'art de combiner les sons pour exprimer toutes les nuances des sentiments, tous les caractères des passions, est épuisé?

L'apparition d'un compositeur tel que Beethoven, après Haydn et Mozart, n'eût pas semblé possible, s'il n'était déjà entré dans sa brillante carrière lorsque le père de la symphonie descendait dans la tombe.

« Louis van Beethoven, dit M. Fétis, fut un de ces hommes rares, dont le nom est le signe caractéristique de toute une époque d'art ou de science; sorte de phénomène dont la nature est avare, et qui n'apparaît que de loin en loin. » — Il naquit le 17 décembre 1770 à Bonn, sur le Rhin (1), comme on le voit dans une notice du docteur F.-G. Wegeler et de Ferdinand Ries (2).

La famille de Beethoven était probablement originaire de la Hollande, comme l'indique le nom même avec la préposition *van*, qui n'existe que dans la langue de ce pays; mais cette famille était venue s'établir en Allemagne longtemps avant la naissance du célèbre compositeur.

Dès l'année 1760, Louis van Beethoven, aïeul, et Jean Beethoven, père de l'immortel symphoniste, étaient fixés à Bonn et attachés à la chapelle de l'électeur, le premier comme chanteur titulaire, et le second comme chanteur adjoint. En 1763, Louis fut nommé maître de chapelle, et Jean obtint la place de chanteur, dont jusque-là il n'avait eu que l'expectative (3). Ce dernier se maria en 1767; sa femme, Marie-Madeleine (4) Keverich, native d'Ehrenbreitstein, près de Coblentz, était fille du cuisinier en chef de l'électeur de Trèves. Le mariage se fit à Bonn, comme le témoigne le registre de la paroisse de Saint-Remi de cette ville. Quatre enfants durent le jour à cette union, tous nés et baptisés à Bonn, comme le prouve le même registre de Saint-Remi.

Le premier de ces enfants fut Louis-Marie, qui naquit le 2 avril 1769, et mourut le 8 du même mois.

Le second, Louis, né le 16 ou le 17 décembre 1770; c'est notre compositeur.

Le troisième, Gaspard-Antoine-Charles, naquit le 8 avril 1774; il est mort à Vienne en 1815.

Le quatrième enfin, Nicolas-Jean, naquit le 2 octobre 1776. Il suivit, comme le précédent, son frère à Vienne, où il exerça l'état de pharmacien.

Le grand-père mourut le 24 décembre 1774; la mère, le 17 juillet 1787, et le père, le 18 décembre 1792.

Beethoven fréquenta les écoles; il apprit à lire et à écrire; il apprit aussi le calcul et un peu de latin. Il était âgé de cinq ans lorsque son père lui enseigna les premiers principes de la musique; il reçut ensuite des leçons de piano d'un excellent musicien nommé Pfeiffer; Beethoven lui dut la plus grande partie de ce qu'il apprit dans son enfance, et il en garda toujours un souvenir reconnaissant, de sorte que plus tard, établi à Vienne, il envoya à son ancien professeur des secours en argent. Il paraît qu'il reçut encore des leçons de Van-der-Eden et de Neefe, organiste de la cour. Les progrès de Beethoven tinrent du prodige; il se passionna surtout pour les œuvres de S. Bach et de Haendel, et à l'âge de douze ans son exécution était vraiment extraordinaire.

En 1785, il fut nommé organiste de la chapelle électorale. On a dit qu'il n'avait eu que l'expectative de la

(1) Il fut baptisé le 17 décembre à l'église Saint-Remi de Bonn; mais il se pourrait que la naissance eût eu lieu la veille : c'est ce qu'il a été impossible d'éclaircir.

(2) F.-G. Wegeler, médecin, camarade d'enfance de Beethoven et son ami intime jusqu'à sa mort, et Ferdinand Ries, célèbre pianiste, élève du grand homme, ont publié : *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* (Notes biographiques sur Louis van Beethoven. Coblenz, Bædeker, 1838, in-12). Un extrait fort intéressant de cet opuscule a été publié en français par M. G.-E. Anders; il a servi de base à ma notice, ainsi que l'excellent article de M. Fétis dans sa *Biographie universelle des musiciens*.

(3) Louis van Beethoven chantait la basse, et son fils Jean avait une voix de ténor. Sur le libretto de l'opéra *la Buona Figliuola* de Piccinni, représenté à Bonn en 1772, je trouve au nombre des chanteurs : *signor van Beethoven*, remplissant le rôle de *Tagliaferro;* or, dans la partition, ce rôle est écrit pour une basse. Sur le libretto du *Matrimonio per astuzia*, mis en musique par Andrea Lucchesi, de Venise, maître de chapelle de l'électeur, le rôle d'*Orazio*, amant de *Lisetta*, est rempli par *il signor van Beethoven figlio*. D'après les usages du théâtre italien, cet emploi était confié à un *ténor* ou à un *musico* (soprano ou contralto).

(4) Tels étaient ses prénoms. Si quelques auteurs l'ont nommée Hélène, c'est une erreur qui provient de ce que le nom de *Madeleine*, aussi bien que celui d'*Hélène*, se remplace vulgairement en allemand par *Lene*, ou par le diminutif *Lenchen*. (Note de M. Anders.)

place de Neefe, et qu'il ne l'occupa qu'après sa mort; c'est une erreur : tous deux furent ensemble organistes et alternèrent dans leurs fonctions. Cela est prouvé par l'almanach de la cour électorale de Cologne, cité par Wegeler.

Une famille honorable, dans le sein de laquelle Beethoven fut admis comme un fils, exerça une heureuse influence sur la culture de son esprit. Uniquement occupé de la musique, d'après la volonté expresse de son père, Beethoven était resté étranger à la littérature de son pays; ce fut dans le sein de la famille Brenning qu'il puisa les premières notions littéraires et qu'il contracta le goût de la lecture pour tout le reste de sa vie. Madame de Brenning, veuve d'un conseiller de cour, avait trois fils et une fille. Les fils, du même âge que Beethoven, se lièrent avec lui d'une étroite amitié. Madame de Brenning lui portait un sincère attachement et le recevait comme un enfant de la maison. Rudement traité par son père, ne rencontrant chez lui que chagrin et dégoût, il trouvait dans la maison de ses amis un asile toujours ouvert : c'est là qu'il se sentait à son aise. Y rester une partie de la journée, y passer des soirées entières, c'était pour lui un extrême bonheur; aussi madame de Brenning avait-elle sur le jeune artiste un ascendant prononcé. Ce que personne ne pouvait obtenir de Beethoven, revêche et morose, elle n'avait qu'à en exprimer le désir, elle était sûre d'être obéie. Une seule chose faisait cependant exception; elle ne réussissait pas toujours à vaincre la répugnance qu'il avait à donner des leçons de musique. Réduit à ce moyen de gagner de l'argent pour augmenter le revenu de son père, qui, sans être pauvre, était loin d'être dans l'aisance, Beethoven avait pris quelques élèves. Mais professer était pour lui un vrai tourment. Il enseignait le piano à la fille et au fils cadet de madame de Brenning; ici, l'amitié qu'on lui prodiguait lui faisait un devoir d'être exact; mais il n'en était pas de même pour ses autres élèves : il ajournait les leçons de ceux-ci autant qu'il le pouvait. Un jour madame de Brenning l'ayant vivement pressé d'aller donner sa leçon ordinaire de piano chez l'ambassadeur d'Autriche, qui demeurait en face de sa maison, Beethoven se mit en route; mais arrivé devant la porte de l'hôtel, sa répugnance naturelle l'emporta; il retourna chez madame de Brenning, et lui dit : *De grâce, Madame, il m'est impossible de donner cette leçon aujourd'hui; demain j'en donnerai deux.* Cette antipathie pour l'enseignement, Beethoven la conserva toute sa vie.

Je laisse de côté quelques anecdotes qui se rapportent à la jeunesse de l'illustre compositeur. Il paraîtrait que Beethoven fit un voyage à Vienne en 1786 ou 87, pour y entendre Mozart.

« Lorsque dans le courant de 1792 Haydn revint de son premier voyage de Londres, il passa par la ville de Bonn. Les musiciens de la chapelle électorale l'invitèrent à un grand déjeuner qui fut donné à Godesberg, près de Bonn. A cette occasion Beethoven présenta au célèbre compositeur une cantate qu'il venait d'écrire et sur laquelle il désira avoir son opinion. Haydn, après l'avoir examinée avec attention, en fit l'éloge d'une manière très-flatteuse pour le jeune auteur, qu'il encouragea en lui conseillant de poursuivre une carrière si bien commencée. Cependant cette cantate ne fut jamais exécutée. Elle devait l'être à Mergentheim, au château du prince; mais on la trouva trop difficile, surtout pour les instruments à vent. Elle n'a pas été publiée (1). »

Lorsqu'il perdit son père (le 18 décembre 1792), Beethoven était déjà entré dans sa vingt-troisième année; il sentait que Bonn n'était point le théâtre qui pût convenir au développement de ses aspirations. Il obtint de son prince une pension pour aller à Vienne continuer ses études sous la direction de Joseph Haydn (2). Beethoven possédait un talent remarquable d'exécution, et son génie se manifestait surtout dans l'originalité de ses improvisations. Cependant il n'avait encore que des notions confuses de l'art d'écrire. « Lorsque Beethoven arriva à Vienne, dit Schindler (*Biographie von Ludwig van Beethoven*, p. 31), il ne savait « rien du contrepoint, et ne savait que peu de chose de l'harmonie. » A cette époque, Haydn se préparait

(1) M. Anders, d'après Wegeler.
(2) Cette pension lui fut accordée à la demande du comte de Waldstein.

à son second voyage à Londres, et, occupé par la composition de quelques-unes de ses grandes symphonies, il ne donna pas aux études de son élève toute l'attention que méritait sa rare organisation. « Or il arriva « qu'un jour, le compositeur Schenck, savant musicien, et auteur de plusieurs opéras joués avec succès « en Allemagne, rencontra Beethoven lorsqu'il sortait de chez Haydn avec son cahier d'études sous le bras. « Schenck parcourut ce cahier, et indiqua au jeune artiste plusieurs passages mal écrits; Beethoven s'en « étonna, parce que Haydn venait de corriger ce travail. Sur cette observation, Schenck examina le cahier « avec plus d'attention, et y découvrit beaucoup de fautes grossières. Atterré par ces observations, faites avec « sincérité, Beethoven voulait rompre avec Haydn; mais bientôt le départ de celui-ci pour l'Angleterre lui « fournit l'occasion de changer de maître, sans être obligé d'avoir une explication pénible (*Biographie uni-* « *verselle des musiciens*, par M. Fétis, t. I, p. 302, 2e édition). » Beethoven s'adressa à Albrechtsberger, le plus savant professeur de contrepoint de Vienne, à cette époque (1), et le génie le plus hardi, le plus indépendant, se trouva ainsi sous la direction de l'homme le plus méthodique et le plus froid qu'il y eût parmi les musiciens de l'Autriche.

Suivant Schindler (ouvrage cité), ce ne serait pas Albrechtsberger qui serait devenu alors le maître de contrepoint de Beethoven, mais Schenck lui-même, et les leçons de celui-ci n'auraient cessé que par le départ inopiné de Beethoven pour la Hongrie, où il avait été appelé par le prince Esterhazy. Schindler avoue cependant qu'Albrechtsberger fut un des maîtres de composition du grand artiste. Ries s'accorde avec lui sur ce point, et ajoute qu'il prit aussi des leçons de Salieri pour la composition dramatique. Cependant, dit-il, il trouvait trop sévère le rigorisme scolastique d'Albrechtsberger, et ne sympathisait pas avec l'école italienne de Salieri.

« En arrivant à Vienne, Beethoven trouva une puissante protection dans le prince Lichnowsky, amateur « passionné de musique, dont Mozart avait dirigé les études. C'était un de ces nobles seigneurs qu'on trou- « vait alors à Vienne, et dont la générosité ne connaissait pas de bornes pour l'encouragement des hommes « de talent. La princesse Lichnowsky, née comtesse de Thun, partageait le goût du prince pour la musique; « elle était elle-même grande musicienne et très-habile pianiste. Tous deux accueillirent Beethoven avec « une bonté parfaite, le logèrent dans leur hôtel, et le prince lui accorda une pension de 600 florins, somme « considérable pour ce temps. La bonté de la princesse pour son protégé était inépuisable. Elle excusait « ses brusqueries, sa mauvaise humeur et son aspect habituellement taciturne; car Schindler, qui a vécu « dans l'intimité de Beethoven pendant une longue suite d'années, avoue que personne n'était moins aima- « ble que lui dans sa jeunesse. Souvent la princesse Lichnowsky était obligée de l'excuser près du prince, « plus sévère qu'elle (2). »

Dans le premier temps de son séjour à Vienne, Beethoven fixa particulièrement l'attention du public par son talent d'exécution et d'improvisation. Dans la fantaisie, dit le chevalier de Seyfried, son contemporain, il annonçait dès lors son penchant au sombre et au mystérieux. Quelquefois il se plongeait dans une large et puissante harmonie, et alors il semblait dire adieu à la terre, son esprit avait brisé tous ses liens, secoué toute espèce de joug; il s'élevait triomphant dans les régions de l'air. Tout à coup son jeu bruissait, semblable à une vague écumante; et l'artiste forçait son instrument à rendre des sons étranges; puis il redevenait calme, n'exhalant plus que des soupirs, n'exprimant plus que la tristesse; enfin, son âme reprenait l'essor, échappant à toutes les passions humaines, pour aller chercher là-haut de pures consolations et s'enivrer de pieuses mélodies (3).

(1) Il était organiste de la cour de Vienne et de la cathédrale de Saint-Étienne.

(2) *Biographie universelle des musiciens*, t. I, p. 302.

(3) Seyfried, *Notice biographique sur Louis van Beethoven*, en tête de ses *Études d'harmonie et de composition*, traduites de l'allemand par M. Fétis, t. I, p. 15.

Déjà, avant de quitter Bonn, Beethoven avait éprouvé les atteintes d'une maladie intestinale qui s'accrut avec le temps. Dès l'année 1797, une autre infirmité, la plus cruelle que puisse éprouver un musicien, vint affliger l'artiste célèbre, par une paralysie de l'organe de l'ouie, qui s'accrut rapidement, à tel point que dans ses dernières années la surdité était complète.

Pendant quelque temps il avait suivi les conseils d'un ecclésiastique de Vienne, nommé *Weisz*, qui avait fait quelques cures heureuses pour des cas de surdité, et il en avait éprouvé du soulagement; mais la longueur du traitement finit par l'impatienter, il l'abandonna, et l'absence d'audition devint si absolue, que Beethoven, placé au milieu de l'orchestre, ne l'entendait plus quand il faisait exécuter ses derniers ouvrages.

La guerre qui désolait l'Allemagne, et la mort de l'électeur de Cologne, en 1801, privèrent Beethoven de la pension qui lui fournissait depuis longtemps ses moyens d'existence. Ces événements ajoutèrent à sa tristesse habituelle, et son dégoût pour la société s'en augmenta. Cependant sa réputation grandissait chaque jour; ses beaux ouvrages de musique instrumentale étaient recherchés par les artistes et les amateurs distingués. Dès l'année 1795, il avait publié ses trois premiers trios pour piano, violon et violoncelle; il était alors âgé de vingt-cinq ans; mais bien que cet ouvrage porte le numéro premier dans la liste de ses œuvres, il s'en faut de beaucoup qu'il soit son premier essai de composition, car tout le monde sait que ces trios sont des productions de maître; le troisième, en *ut* mineur, peut être considéré comme une œuvre de la plus grande valeur. Les premières compositions de Beethoven ont été publiées plus tard; il en est même qui n'ont vu le jour qu'après sa mort. Les trois sonates pour piano seul, qui forment l'œuvre 2 et sont dédiées à Haydn, ont été publiées en 1796.

En 1797, Beethoven fit un voyage à Berlin, où il écrivit les deux belles sonates de l'œuvre 5, pour piano et violoncelle, qu'il dédia au roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, et qu'il exécuta à la cour de ce prince avec le célèbre violoncelliste Louis Duport. Beethoven reçut du roi une boîte en or, remplie de frédérics du même métal. Les deux sonates furent publiées dans la même année à Vienne, chez Artaria. Pendant son séjour à Berlin, Beethoven rencontrait souvent le compositeur Himmel, auteur d'un opéra intitulé *Fanchon*, qui avait alors du succès. Un jour, Himmel pria le grand artiste d'improviser, ce qu'il fit sur-le-champ. Invité à son tour de se mettre au piano, Himmel n'hésita pas, et ne parut pas intimidé par ce qu'il venait d'entendre. Il y avait déjà longtemps qu'il s'escrimait sur le clavier, lorsque Beethoven l'interrompit par ces mots : *Eh bien! commencerez-vous enfin?* L'épigramme était dure; furieux, Himmel se leva et dit des injures à Beethoven, qui ne manqua pas de riposter. Depuis lors, le compositeur prussien fut un des ennemis acharnés du grand homme. Beethoven assurait cependant plus tard à Ries qu'il avait cru que Himmel préludait; mais cela est douteux. De retour à Vienne, Beethoven y publia une sonate facile pour le piano à 4 mains, et quatre suites de variations pour piano seul. Ce fut aussi dans la même année qu'il composa sa grande sonate en *mi* bémol, œuvre 7; mais elle ne fut publiée que dans l'année suivante. Le reste de l'année 1798 fut rempli par la sérénade en *ré*, op. 8, et les trois trios pour violon, alto et violoncelle, op. 9.

Dans l'année 1799, Beethoven montra une grande activité dans ses productions, car il publia les trois sonates (en *ut* mineur, en *fa* et en *ré* majeur), œuvre 10, le grand trio pour piano, clarinette et violoncelle, op. 11, les trois sonates qui forment l'œuvre 12, la sonate pathétique, et les deux sonates de l'œuvre 14, outre trois suites de variations sur des thèmes connus. Tous ces ouvrages obtenaient de grands succès à Vienne. « La société viennoise, dit Schindler, aimait réellement la musique; elle cultivait cet art « enchanteur sans ostentation, se laissant aller au charme d'une exécution parfaite, quel que fût le nombre « des musiciens, fut-ce dans un simple quatuor ou dans la symphonie. On considérait la musique comme « un moyen de cultiver les sentiments nobles et élevés. Ce n'était point alors un siècle philosophique, « mais un siècle qui savait jouir sans préoccupation, et dont le côté caractéristique survécut sans faillir

« au premier lustre de notre siècle frondeur. Celui qui n'a pas connu la ville de Vienne à cette époque, « sous le rapport musical, ne sait pas ce que c'est que jouir de la musique d'une manière *impartiale*, « comme disaient les musiciens de ce temps-là (1). Grâce au ciel, les cent journaux de musique n'exis- « taient pas encore (2). »

Le premier concerto (en *ut*), pour piano et orchestre, fut exécuté par Beethoven au printemps de l'année 1800, dans un concert donné par lui au théâtre de la porte de Carinthie : il parut dans la même année à Vienne, chez Mollo, comme œuvre 15. Dans le même concert furent exécutés le grand septuor et la première symphonie en *ut*, non encore publiés. C'est aussi à la même époque qu'appartient *Adélaïde*, composée en 1797 et qui parut chez Artaria, à Vienne. C'est par erreur que, postérieurement, on a donné à ce chant célèbre le numéro d'œuvre 46.

Tous les ouvrages mentionnés jusqu'ici composent la première époque et la première manière de Beethoven; on peut aussi y comprendre les six premiers quatuors pour instruments à cordes, lesquels forment l'œuvre 18, bien qu'ils n'aient été publiés qu'en 1801 et 1802, chez Mollo, à Vienne, car ils avaient été composés dans les années précédentes. Il est vraisemblable que Beethoven les avait retenus pour les améliorer, car Schindler cite le passage suivant d'une lettre écrite en 1801 par le compositeur à un de ses amis (Charles Amenda), en Courlande : « Ton quatuor ne marche pas, car j'y ai fait beaucoup de changements; ce n'est « qu'à présent que je sais bien écrire un quatuor, comme tu le verras quand tu l'auras reçu. » Ce passage, suivant Schindler, se rapporte à un des trois derniers quatuors de l'œuvre 18, parce que les trois premiers avaient déjà paru et que l'ami de Beethoven les connaissait. Le même passage prouve que Beethoven considérait les trois derniers quatuors de cet œuvre comme supérieurs aux trois premiers. Les sonates pour piano seul, qui appartiennent à la seconde époque ou seconde manière de Beethoven, sont : une sonate en *si* bémol, op. 22, publiée en 1801; *idem* en *la* bémol, avec la marche funèbre, op. 26, publiée en 1802; *idem* en *mi* bémol, op. 27, dans la même année; *idem* en *ré* majeur, op. 28, dans la même année; trois sonates op. 31, en 1803, sonate en *sol mineur* et *sol majeur*, op. 49, en 1805; *idem* en *ut* majeur, op. 53, dans la même année; *idem* en *fa*, op. 54, en 1806; *idem* en *fa* mineur, op. 57, en 1807; fantaisie en *sol* mineur, op. 77, en 1810; sonate en *fa* dièse majeur, op. 78, en 1810; sonatine, en sol majeur, op. 79, en 1810; sonate en *mi* bémol (*les Adieux*), op. 81, en 1811.

Les sonates pour piano et violon de Beethoven qui appartiennent à cette époque, sont : sonate en *la* mineur, op. 23, publiée en 1801; *idem* en *fa* majeur, op. 24, en 1801; trois sonates, op. 30, dédiées à l'empereur Alexandre, en 1803; sonate en *la*, dédiée à Kreutzer, en 1805; *idem* en *sol* majeur, op. 96, en 1814. L'œuvre 69, en *la* majeur, est une sonate pour piano et violoncelle, publiée en 1809. L'œuvre 17 est la sonate pour piano et cor, composée par Beethoven pour le célèbre corniste *Punto*.

C'est dans cette même période que furent composés et exécutés par l'auteur le deuxième concerto en *si* bémol, op. 19, publié en 1801; le troisième, en *ut* mineur, op. 37, en 1805; le quatrième, en *sol* majeur, op. 58, en 1808; le cinquième, en *mi* bémol, op. 73, en 1811; la Fantaisie pour piano, chœur et orchestre, op. 80, exécutée en 1808, publiée en 1811; et le concertino en *ut* majeur pour piano, violon et violoncelle, op. 56, en 1808. Le concerto pour violon, en *ré* majeur, op. 61, fut exécuté pour la première fois en 1806, mais ne fut publié qu'en 1808.

Cette grande époque de production du génie de Beethoven a vu paraître aussi : la deuxième symphonie en

(1) Cette différence entre les dispositions des amateurs de musique de cette époque et ceux du temps actuel fait voir combien les circonstances étaient alors plus favorables pour les compositeurs, et fournit une explication naturelle de la décadence où nous voyons la production des œuvres de l'art.

(2) Il n'y en avait qu'un seul, la *Gazette générale de musique* de Leipsick, qui représente l'âge d'or de la critique musicale en Allemagne, comme la *Revue musicale* de M. Fétis en France, pendant quelques années.

ré, op. 36, exécutée pour la première fois en 1804 et publiée dans la même année; troisième *idem* (héroïque), en *mi* bémol, op. 55, exécutée pour la première fois en 1805 et publiée en 1808; quatrième *idem* en *si* bémol, op. 50, exécutée en 1807, publiée en 1808; cinquième *idem* en *ut* mineur, op. 67, exécutée en 1807, publiée en 1809; sixième *idem* (pastorale), en *fa*, op. 68, exécutée en 1808, publiée en 1809; septième *idem*, en *la*, op. 92, exécutée en 1813, publiée en 1816; huitième *idem*, en *fa*, op. 93, exécutée en 1814, publiée en 1816; *Victoire de Wellington* ou *Bataille de Victoria*, à grand orchestre, op. 91, exécutée en 1813, publiée en 1816; *le Christ au mont des Oliviers*, grande cantate avec orchestre, op. 85, exécutée en 1803, publiée en 1811; messe en *ut* majeur, op. 86, exécutée en 1808, publiée en 1813; *le Moment glorieux*, cantate de circonstance, op. 136, exécutée au congrès de Vienne en 1814, publiée en 1826.

Enfin, à cette belle époque appartient un des principaux titres de gloire de Beethoven. Déjà il avait composé la musique du ballet de Vigano, *les Créations de Prométhée*, pour le théâtre impérial de l'Opéra. Ses amis le pressaient pour qu'il écrivît un opéra; vers la fin de 1804, le baron de Brau, nouveau propriétaire du théâtre impérial de l'Opéra de Vienne, lui demanda un opéra. J. Sonnleithner, chargé d'écrire le livret, choisit le sujet de *Léonore ou l'Amour conjugal*, d'après un opéra français mis en musique par Gaveaux. Beethoven prit alors un logement dans le théâtre et se mit au travail avec ardeur. Joué le 20 novembre 1805, au moment où Vienne était menacé par l'approche de l'armée française, l'ouvrage ne fut pas compris et n'eut que trois représentations. Remis en deux actes au lieu de trois, il fut repris le 10 avril 1808; il ne fut pas plus heureux, et quelques essais faits dans d'autres villes ne réussirent pas mieux. Repris enfin en 1814 avec des changements et le nouvel air de *Florestan*, Fidelio réussit à merveille, et depuis lors son succès a été grandissant de jour en jour. Beethoven n'a jamais bien écrit pour les voix, au point de vue du mécanisme du chant; mais les idées et le sentiment font de *Fidelio* une œuvre magistrale de la plus haute valeur. A la même époque appartient la musique des *Ruines d'Athènes*, drame de Kotzebue, joué pour l'ouverture du théâtre de Pesth, en 1812. Enfin, c'est aussi dans cette période que furent écrites l'ouverture de *Coriolan*, exécutée pour la première fois en 1807, l'ouverture d'*Egmont*, op. 84, dont la première exécution eut lieu en 1808, et les quatre de *Léonore* ou *Fidelio*. N'oublions pas les trois quatuors de l'œuvre 59, où les développements de la forme grandirent (et qui furent composés en 1807 et publiés en 1808); puis le dixième quatuor en *mi* bémol, op. 74, qui fut exécuté pour la première fois en 1814; les trios pour piano, violon et violoncelle en *ré* et *mi* bémol, op. 70, publiés en 1810, et le grand trio pour les mêmes instruments, en *si* bémol, op. 97, qui fut exécuté pour la première fois en 1814, et publié en 1816.

A l'époque du congrès de Vienne (1814), Beethoven avait atteint le plus haut degré du développement de son talent et de sa gloire. La présence des souverains et des grands personnages politiques qui s'y trouvaient réunis fut l'occasion de témoignages d'admiration qui lui furent prodigués par ces puissances de la terre. Il en fut d'autant plus heureux, que ces ovations le vengeaient du dénigrement des nombreux ennemis dont il était entouré à Vienne. Malheureusement ces manifestations, qui le plaçaient si haut dans le monde artistique, ne précédèrent que de peu de temps les chagrins qui agitèrent les dernières années de sa vie et le déclin de ses facultés. Il eut d'abord des procès avec Mælzel qui s'était emparé de sa *Bataille de Victoria* pour l'exploiter à l'étranger, avec les héritiers du prince de Kinsky et avec le séquestre des biens du prince de Lobkowitz, qui se refusaient à payer leur part d'une pension assurée depuis 1809, en vertu d'un contrat en bonne forme. Ces discussions judiciaires, outre le grave inconvénient de le détourner de ses travaux, avaient celui de le ruiner en frais de justice. Leur résultat ne fut pas satisfaisant. Plus tard de nouveaux chagrins lui furent donnés par sa propre famille, ses frères, sa belle-sœur, avec qui il fut en procès.

Deux de ses plus belles sonates, œuvres 90, en *mi* mineur, et 101, en *la* majeur, furent publiées en 1815 et 1816, chez Steiner, à Vienne. Elles marquent le commencement de la troisième période de sa carrière et ont un caractère plus poétique que ses sonates précédentes, nonobstant les beautés répandues dans celles-ci.

C'est aussi en 1815 que furent composés le onzième quatuor, en *fa* mineur, op. 95, l'ouverture de concert, œuvre 115, qui ne fut publiée que quinze ans après, chez Haslinger; enfin, les deux sonates pour piano et violoncelle, op. 102, où l'on trouve aussi de grandes beautés. Peu de temps après, l'éditeur Thompson, d'Édimbourg, fit à Beethoven la proposition d'arranger une collection de cent chants écossais avec accompagnement de piano, violon ou flûte et violoncelle. Les conditions avantageuses offertes par l'éditeur décidèrent le maître à faire ce travail, qu'il commença en 1816. Cette circonstance explique le ralentissement de la production des œuvres de Beethoven pendant les années 1816, 1817 et 1818. Il faut ajouter à cette cause la longue lutte de procédure avec sa belle-sœur, à cause de son neveu Charles Beethoven, dont il était le tuteur. Ce procès dura quatre ans et demi, et lui coûta beaucoup d'argent. De là résulta l'état de gêne dans lequel il se trouva dans ses dernières années. Après avoir écrit la sonate de piano, œuvre 106, en *si* bémol, il s'adressa à Ries pour le prier de lui trouver à Londres un éditeur qui voulût l'acheter. Il avait écrit cet ouvrage à la hâte et en éprouvait de la fatigue. *Il est dur*, disait-il à Ries dans sa lettre, *il est dur d'être obligé de travailler pour vivre!* Cet ouvrage parut en 1819, chez Artaria, à Vienne : c'était le premier qu'il eût composé depuis 1815. Après cette sonate, on trouve encore une interruption dans les travaux du maître, car il ne publia rien avant la sonate en *mi* majeur, œuvre 109, qui parut à Berlin, chez Schlesinger, en 1822.

Dans cette même année 1822, la maison Breitkopf et Hœrtel, de Leipsick, fit faire des propositions à Beethoven pour de nouveaux ouvrages, notamment pour une musique mélodramatique destinée au *Faust* de Gœthe. Rochlitz, qui avait été chargé de la négociation, rapporte ainsi la réponse de Beethoven : « J'ai déjà « trois autres grands ouvrages depuis quelque temps; ils sont en partie éclos dans ma tête, et je voudrais m'en « débarrasser d'abord, savoir : deux grandes symphonies différentes des premières et un oratorio. Cela sera « long, car, voyez-vous, depuis un certain temps, je n'ai plus la même facilité pour écrire; j'hésite et je « pense longtemps, et cela ne vient pas comme il faudrait sur le papier. Je redoute de commencer de grands « ouvrages; cependant, quand je suis lancé, cela va. » L'une des deux symphonies dont parlait Beethoven est la neuvième avec chœur, op. 125. Elle fut terminée dans cette même année 1822; mais elle ne fut exécutée qu'en 1824, pour la première fois, et la maison Schott, de Mayence, ne la publia qu'en 1826. Quant à la dixième symphonie, on n'en a retrouvé que l'esquisse après la mort du compositeur, et un *allegretto* en *mi* bémol, publié par Artaria. L'oratorio dont Beethoven avait parlé à Rochlitz avait pour titre : *der Seig der Kreuzes* (le Triomphe de la croix). Le compositeur était satisfait du poëme, qui était de M. C. Bernard; cependant cet ouvrage resta à l'état de simple projet.

Dès 1818 Beethoven avait pris la résolution, de son propre mouvement, d'écrire une messe solennelle pour l'installation de l'archiduc Rodolphe, son élève et son protecteur, nommé archevêque d'Olmutz, et il s'était mis immédiatement à l'ouvrage; mais la composition de cette messe allait si lentement, que, non-seulement elle ne put être prête pour la cérémonie, qui eut lieu le 9 mars 1820, mais qu'elle ne fut entièrement terminée que dans l'été de 1822. Les deux sonates, œuvres 110 et 111, pour piano seul, furent les seules compositions du maître en 1823; elles marquent les premiers indices de la décadence de son génie. Lui-même avouait à son ami Schindler qu'il n'en était pas content, et que s'il avait eu plus de temps, il en aurait refait plusieurs morceaux. La sonate œuvre 111 est la dernière de son œuvre.

La situation gênée où se trouvait l'illustre maître suggéra à ses amis la pensée d'organiser un concert où seraient exécutées ses dernières grandes compositions, c'est-à-dire son ouverture fuguée en *ut*, œuvre 124, une partie de la messe solennelle en *ré*, et la neuvième symphonie avec chœur. Après bien des hésitations de Beethoven, et des mouvements d'humeur où ses amis les plus dévoués n'étaient pas épargnés, le concert fut donné au théâtre de Carinthie, le 7 mai 1824. Les solos de la messe et de la symphonie furent chantés par Mlles Sontag et Ungher, Haitzinger pour le ténor, et Seipelt pour la basse. Schuppanzich conduisit l'orchestre et le maître de chapelle Umlauf dirigea l'ensemble. La salle fut remplie et la recette brute fut de 2200 florins

(environ 5,000 francs). Il avait à payer sur cette somme 1,000 florins à l'administration du théâtre qui avait fourni la salle éclairée, l'orchestre et les choristes; la copie des parties d'orchestre et de chœur avait coûté 800 florins, en sorte qu'il ne restait à Beethoven que 200 florins, sur lesquels il y avait quelques menus frais à payer. En apprenant ce résultat, l'illustre maître se trouva mal; il fallut l'emporter chez lui et le coucher sur un sofa, où il passa la nuit tout habillé sans prononcer un mot et veillé par ses amis.

En 1823, le prince Galitzin avait demandé à Beethoven d'écrire pour lui une série de quatuors dont le prix fut convenu et dont une partie fut payée d'avance. Commencés en 1824, ces cinq quatuors, œuvres 127, en *mi* bémol, œuvre 130, en *si* bémol, 131, en *ut dièse* mineur, 132, en *la* mineur, 133, grande fugue qui forme le final de l'œuvre 130 et 135, en *fa*, ne furent terminés qu'à la fin de 1826. Le final gravé au quatuor en *si* bémol est la dernière composition de Beethoven; il fut terminé au mois de novembre 1826, à la demande de l'éditeur Artaria, pour remplacer la fugue, dont l'effet n'avait pu être supporté à Vienne, où l'on appelle ce quatuor *le monstre de la musique de chambre*. Schindler, dont l'amitié pour Beethoven ne peut être mise en doute, et qui était musicien instruit, déclare, dans son histoire de la vie et des ouvrages de cet illustre compositeur, qu'après la messe solennelle et la neuvième symphonie, ses facultés musicales subirent une décadence ; et ce qu'il rapporte de l'effet produit par l'exécution des cinq derniers quatuors devant un auditoire d'élite et en présence du compositeur, prouve qu'à Vienne cette opinion était dominante. Aujourd'hui, ces mêmes quatuors sont bien exécutés partout, et les obscurités de la pensée de l'auteur ont en partie disparu; mais il n'en reste pas moins certain que l'ordre logique y manque souvent; qu'il y a exagération dans les développements, et que le style, au point de vue de l'harmonie, y est fort négligé. Les œuvres principales qui composent la troisième époque ou troisième manière de Beethoven sont la messe solennelle, en *ré*, la neuvième symphonie avec chœur, les ouvertures en *ut*, œuvres 115 et 124, les sonates de piano œuvres 106, 109, 110 et 111, et les cinq derniers quatuors.

La constitution physique de Beethoven était robuste; mais, vers les dernières années de sa vie, cette vigoureuse organisation s'altéra visiblement, et bientôt il ne fut plus possible de ne pas apercevoir des symptômes d'hydropisie qui, se produisant à des époques plus rapprochées, finirent par ne laisser aucun espoir de conserver la vie au grand artiste. Vers la fin de 1826, le mal devint plus grave. Les désordres du neveu de Beethoven lui avaient fait intimer par la police de Vienne la défense d'habiter dans cette ville. Résolu de faire entrer ce jeune homme dans un régiment, l'illustre compositeur quitta la campagne, le 2 décembre, pour suivre les détails de cette affaire; mais, arrêté dans sa route par le mauvais temps, il fut obligé de passer la nuit dans une misérable auberge où il fut saisi du froid qui lui occasionna un rhume violent.

L'inflammation des poumons devint très-évidente, et, lorsque le malade arriva à Vienne, sa situation était telle, que ses amis prévirent le malheur dont ils étaient menacés. A peine la toux eut-elle cessé, qu'il fallut avoir recours à de douloureuses opérations pour l'hydropisie; elles affaiblirent rapidement les forces de Beethoven, et le 20 mars 1827, à six heures du matin, il rendit le dernier soupir. Jamais l'intérêt qu'inspirait un si grand homme ne se manifesta avec tant de force que pendant sa dernière maladie. L'inquiétude était sur tous les visages; la foule obstruait les abords de son logement, pour apprendre des nouvelles de son état; les plus grands personnages se faisaient inscrire à sa porte. Après le moment fatal, une consternation générale se répandit dans la ville. Plus de trente mille personnes suivirent le convoi funèbre; parmi les huit maîtres de chapelle qui tenaient les coins du drap mortuaire, on remarquait Eybler, Weigl, Hummel, Gyrowetz et Seyfried. Trente-six artistes, au nombre desquels étaient Grillparzer et Castelli, portaient des flambeaux. Le *Requiem* de Mozart fut exécuté pour les obsèques dans l'église des Augustins, ainsi qu'un hymne du chevalier de Seyfried.

Beethoven a élargi dans des proportions immenses la sonate de piano; il y a porté le génie de la symphonie, et a fait de l'instrument un orchestre. Parmi les sonates pour piano seul, les plus remarquables de

ses trois époques, on peut citer comme des œuvres de la plus grande valeur : la grande sonate en *mi* bémol, œuvre 7; la grande sonate en *ré* de l'œuvre 10; la sonate pathétique, œuvre 13; la sonate en *sol*, de l'œuvre 14; *idem* en *la* bémol (avec la marche funèbre), œuvre 26; *idem* en *ut* dièse mineur, œuvre 27; *idem* en *ré* mineur, œuvre 31; *idem* en *sol* mineur et majeur, op. 49; *idem* en *fa* mineur, œuvre 57; *idem* en *fa* dièse, œuvre 78; *idem* en *mi* bémol (*les Adieux*), œuvre 81; *idem* en *mi* mineur, œuvre 90; *idem* en *la* majeur, œuvre 101; *idem* en *si* bémol, œuvre 106. Il y a de très-belles choses dans cette sonate, mais elles ne se soutiennent pas partout également. Les partisans de la dernière manière de Beethoven mettent au-dessus de ses autres sonates les œuvres 110 et 111, mais ce grand artiste ne partageait pas leur opinion, car il disait à Schindler que si le temps ne lui avait pas manqué, il les aurait refaites en partie. Nous apprenons aussi de Schindler que ses plus grandes et plus belles sonates ne lui étaient payées que 30 ducats, 40 au plus (330 ou 440 francs), *quoique chacune ne lui coûtât pas moins de trois mois de travail.*

Les plus belles sonates pour piano et violon sont l'œuvre 24, en *fa*, les trois sonates dédiées à l'empereur de Russie, Alexandre Ier, œuvre 30, et la sonate en *la*, dédiée à Kreutzer, œuvre 47. Toutes les sonates du maître pour piano et violoncelle sont belles, et l'on peut mettre aussi au rang de ses plus belles productions la plupart de ses trios pour piano, violon et violoncelle; particulièrement le grand trio en *si* bémol, œuvre 97. De ses cinq concertos pour piano et orchestre, les trois derniers, en *ut* mineur, op. 37; en *sol*, op. 58, et en *mi* bémol, op. 75, sont les plus intéressants; celui en *mi* bémol, surtout, est une des plus grandes et des plus belles conceptions du maître.

On sait que ce grand homme s'est placé au premier rang par ses compositions instrumentales pour l'orchestre et pour la chambre : toutes ses œuvres en ces genres qui appartiennent aux deux premières époques de sa carrière sont dignes d'intérêt, mais les symphonies *héroïque*, en *ut* mineur, *pastorale* et en *la;* ses ouvertures de *Coriolan*, d'*Egmont*, et la troisième de *Léonore*, en *ut;* ses quatuors, œuvres 18, 59 et 74; enfin ses quintettes, pour piano et instrument à vent, op. 16, et en *ut* majeur pour instruments à cordes, op. 29, sont des chefs-d'œuvre. Le génie créateur de l'artiste se montre aussi avec éclat dans le septuor en *mi* bémol, œuvre 20; dans le concerto de violon, œuvre 61; dans *Fidelio*, dans la messe solennelle en *ré*, ainsi que dans la neuvième symphonie avec chœur; mais tout n'y est pas d'égale force.

GRANDE SONATE

pour le

PIANO—FORTE,

DÉDIÉE

à M.r le Comte de **WALDSTEIN**

PAR

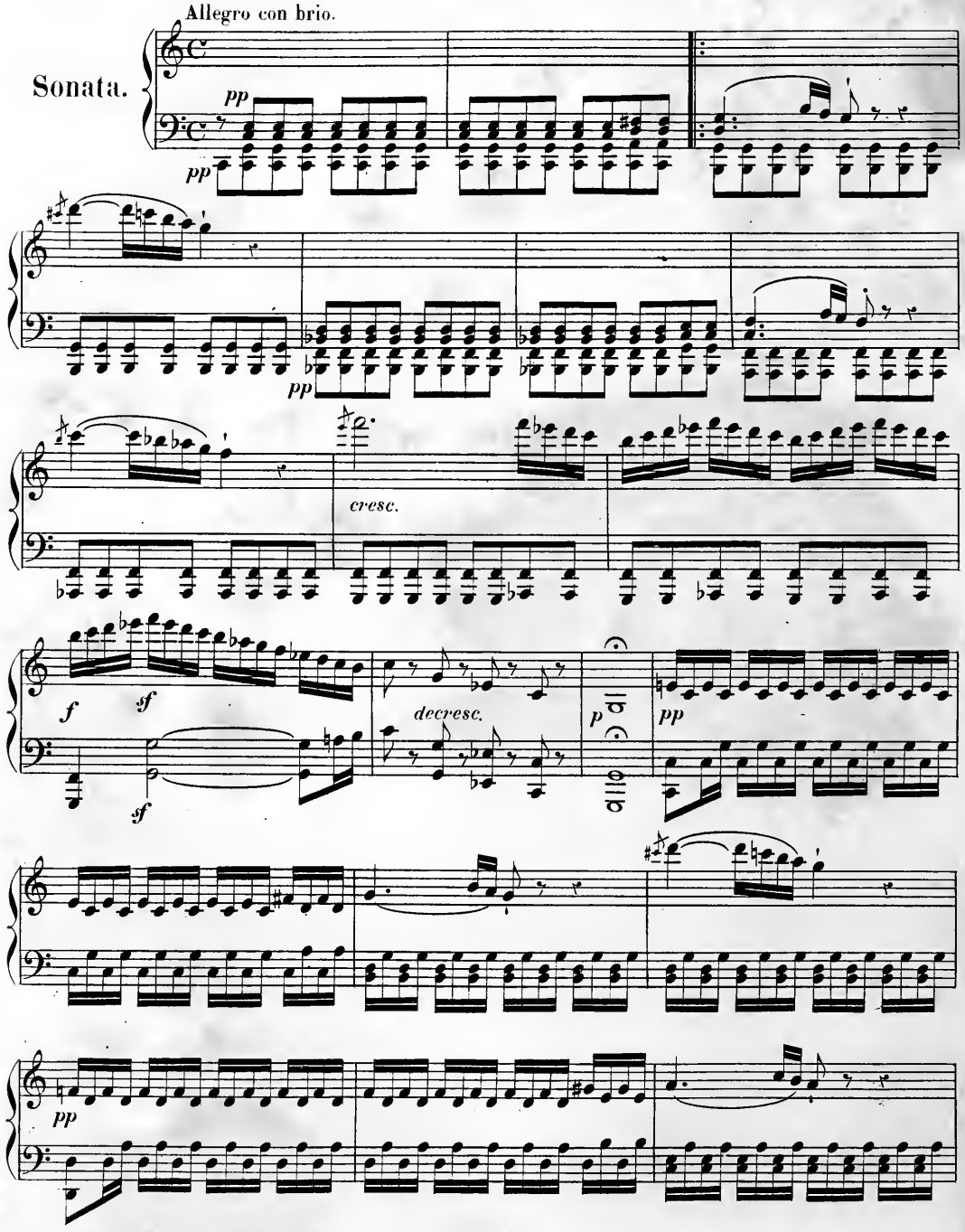
L. VAN BEETHOVEN.

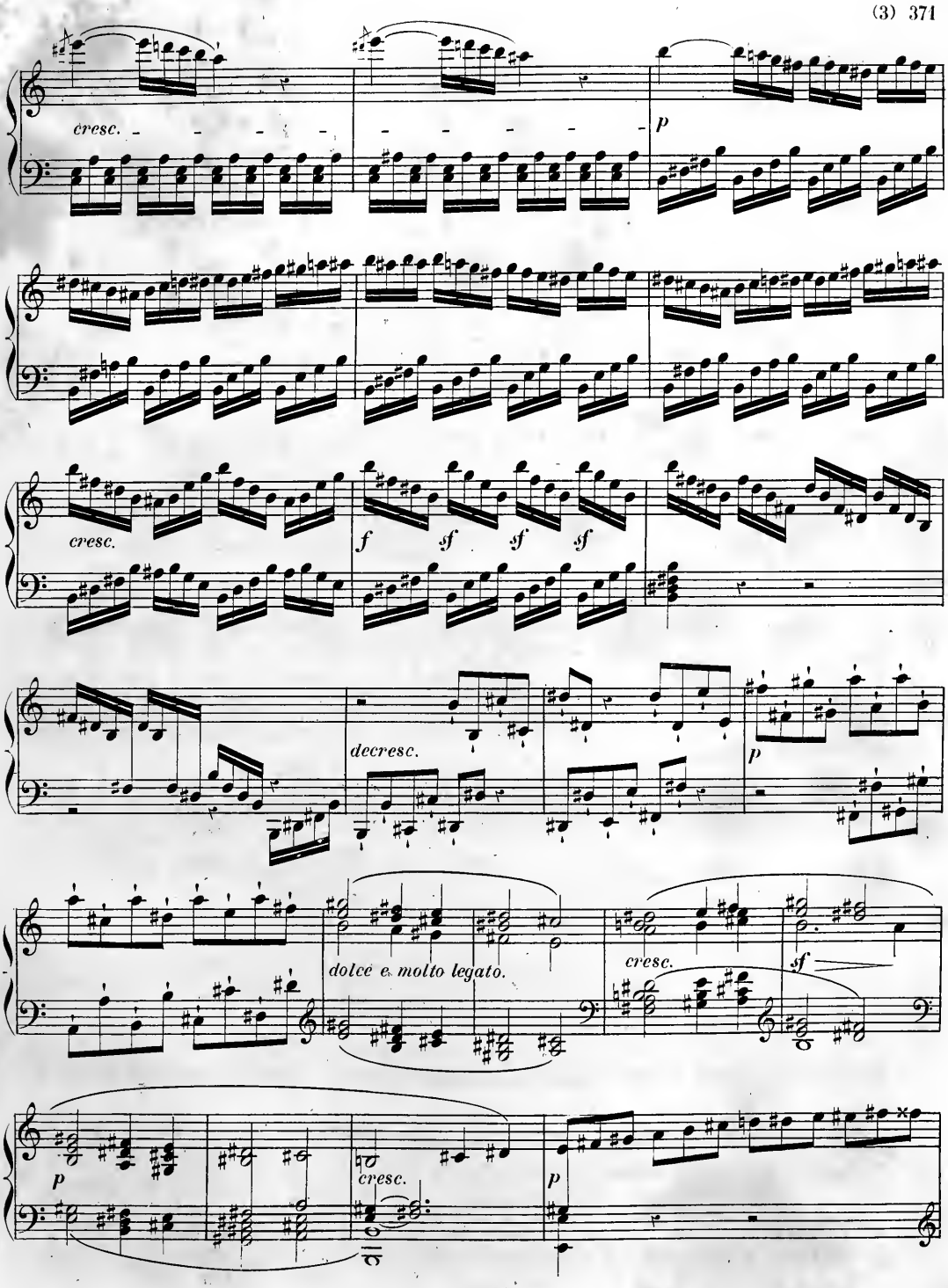
Oeuvre 53. **Prix:**

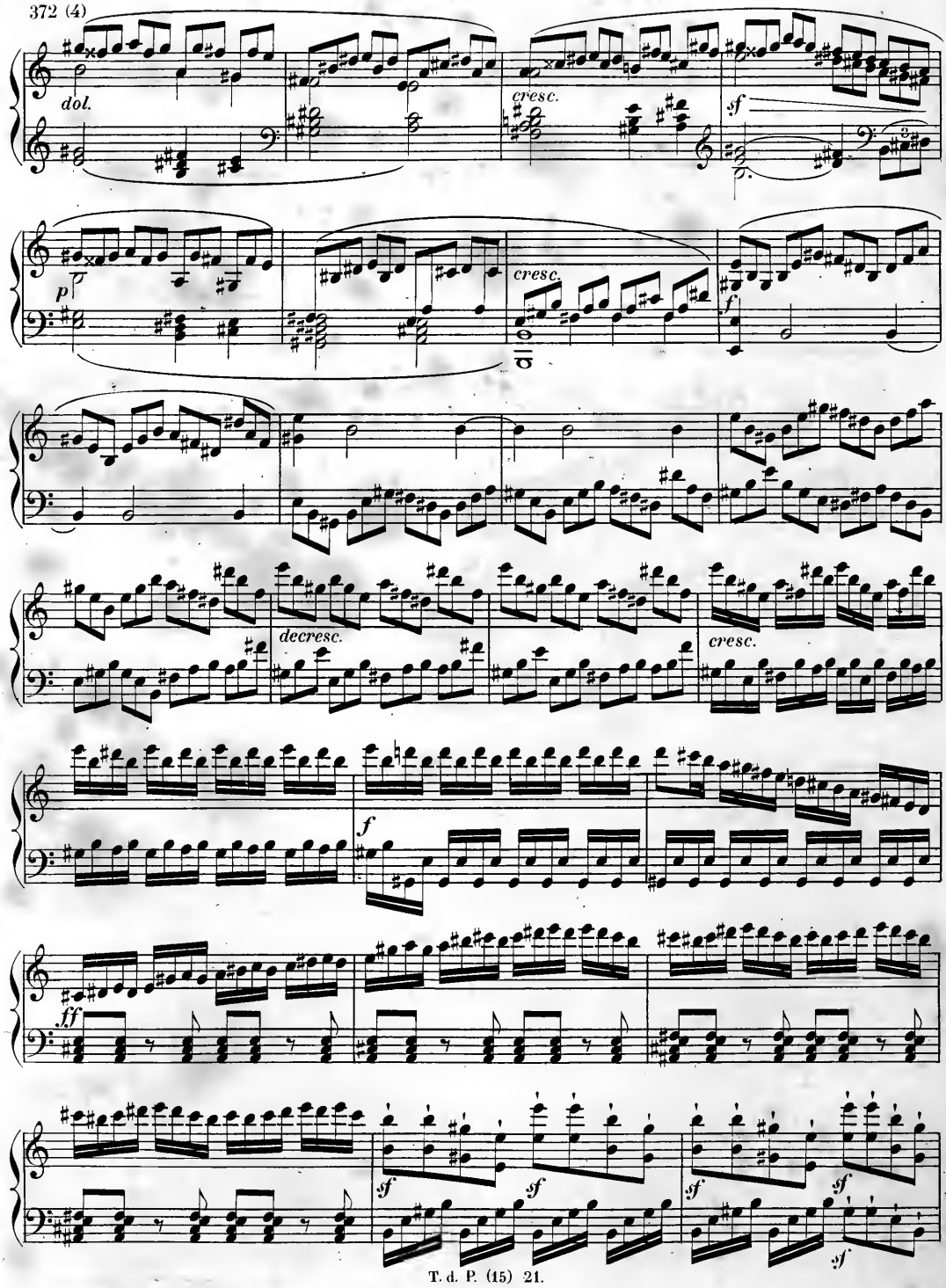
PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS, 1865.

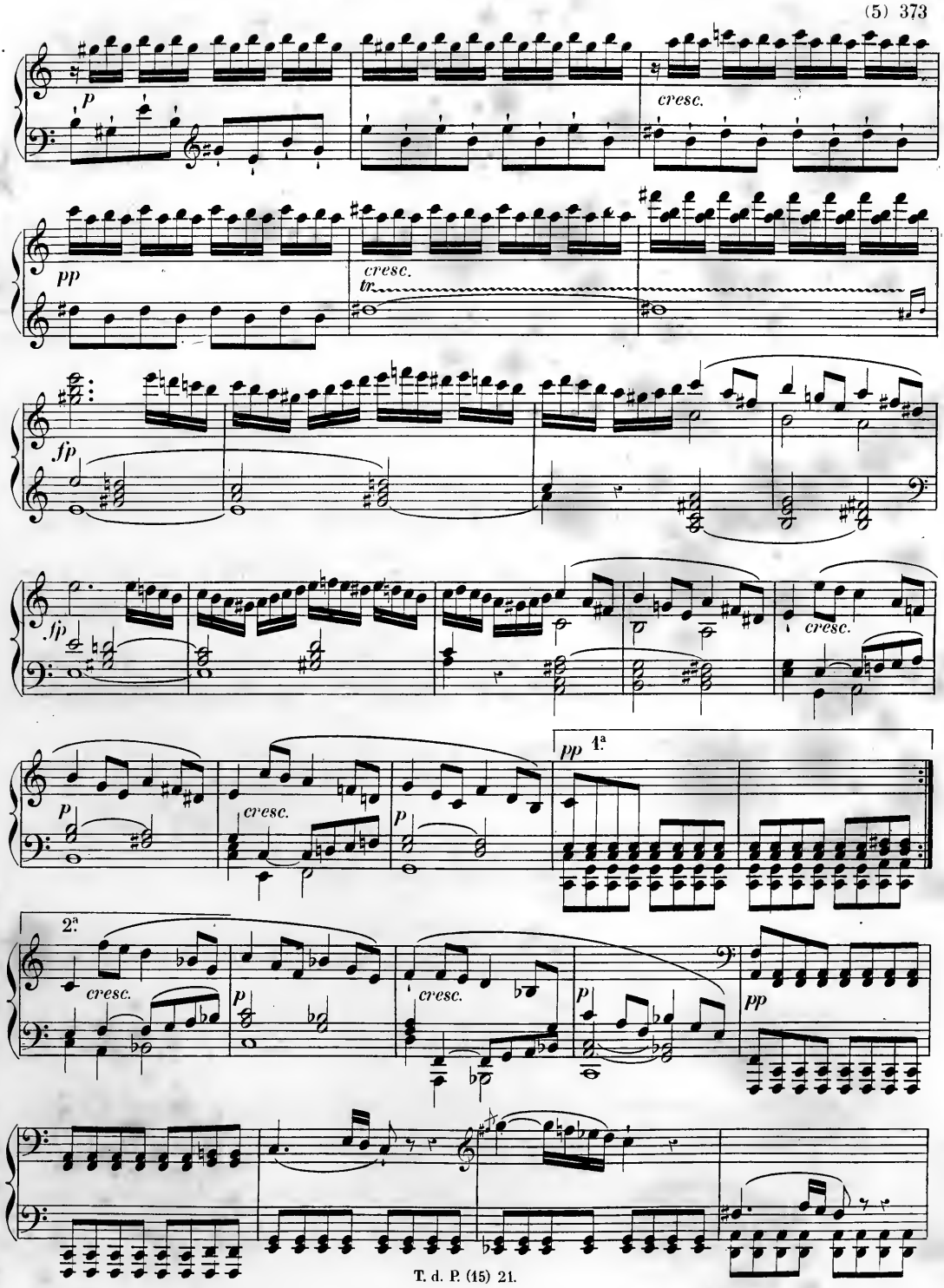
T. d. P. (15) 21.

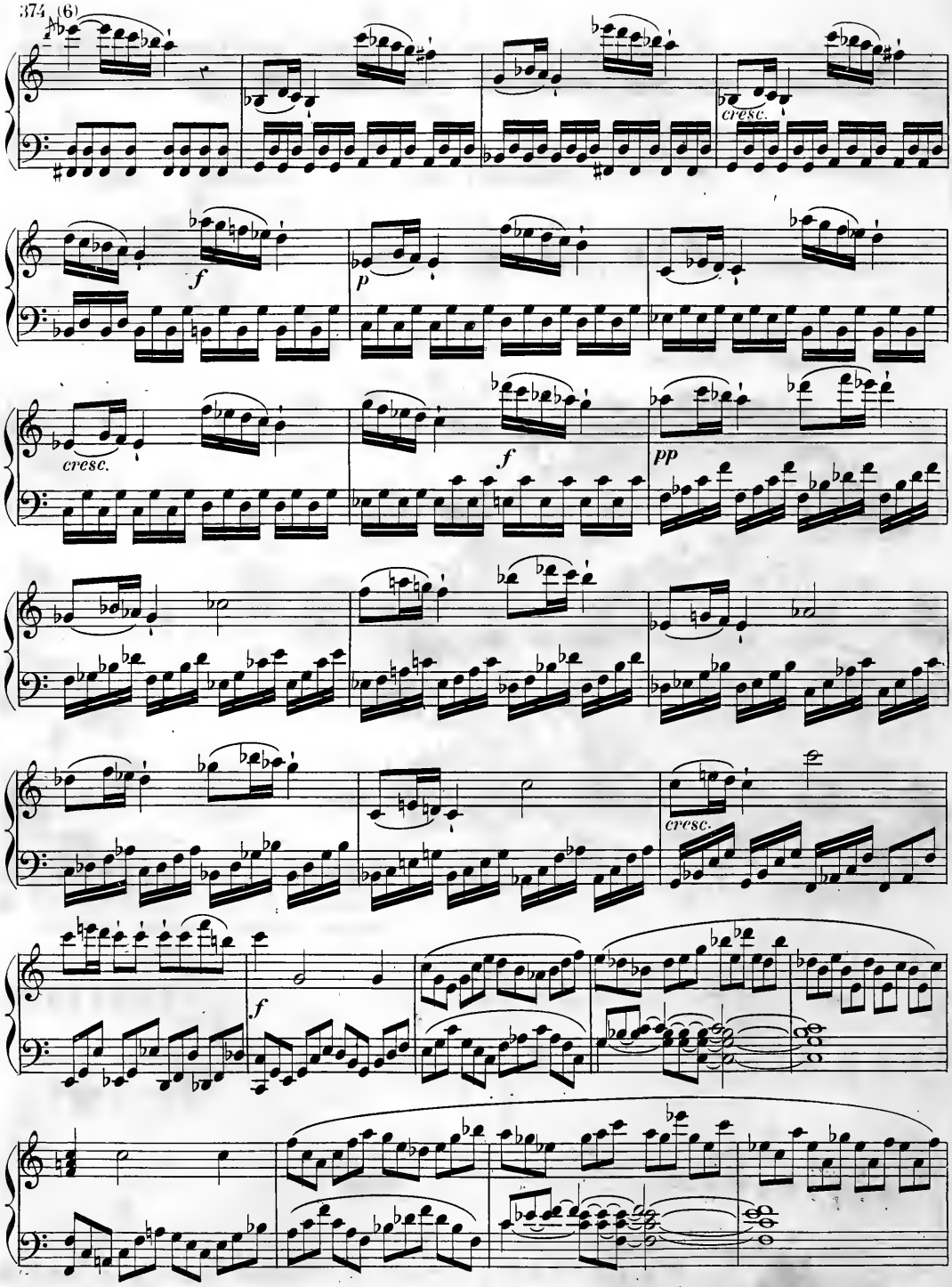
L. Van BEETHOVEN, Op. 53.

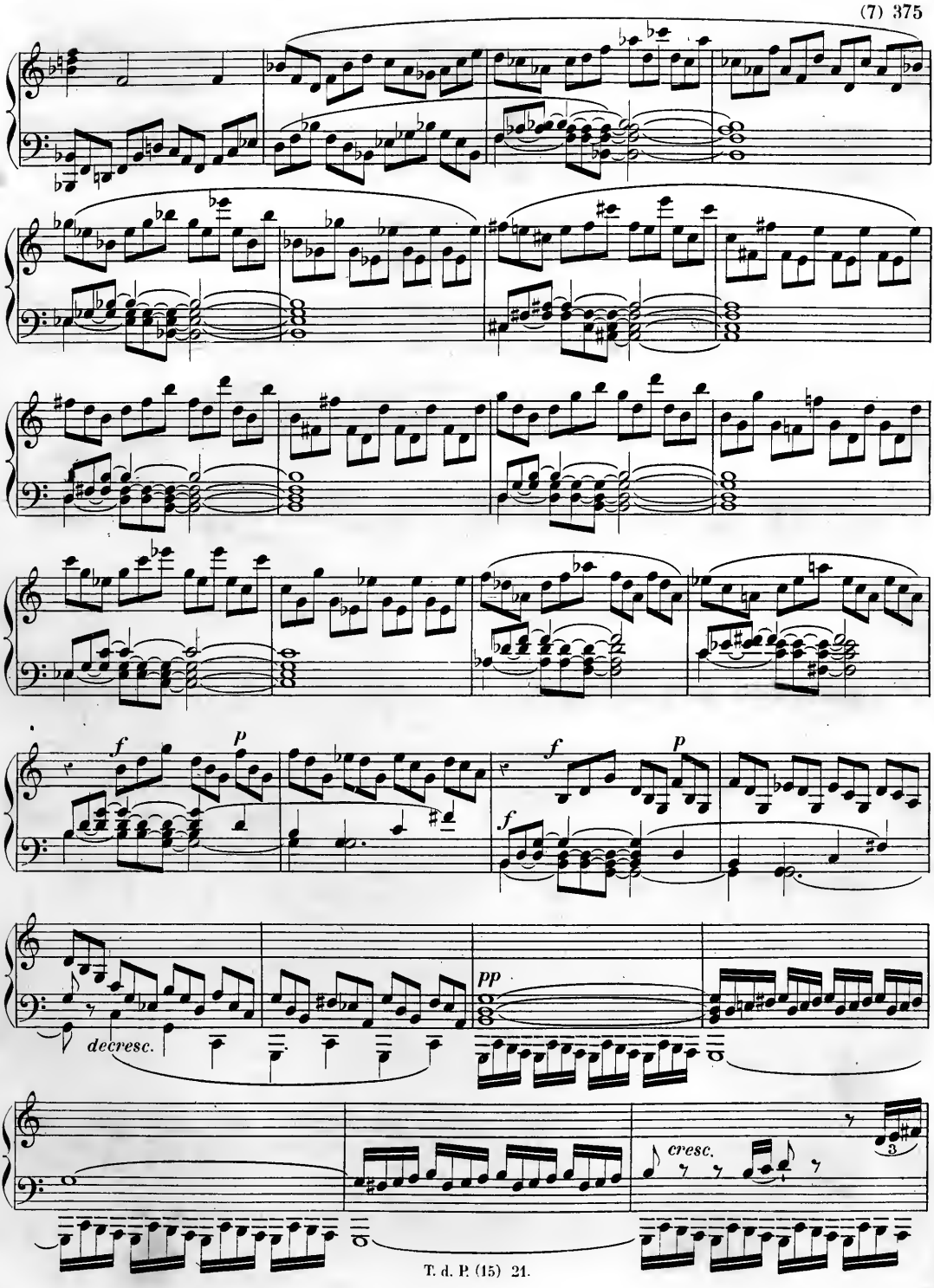


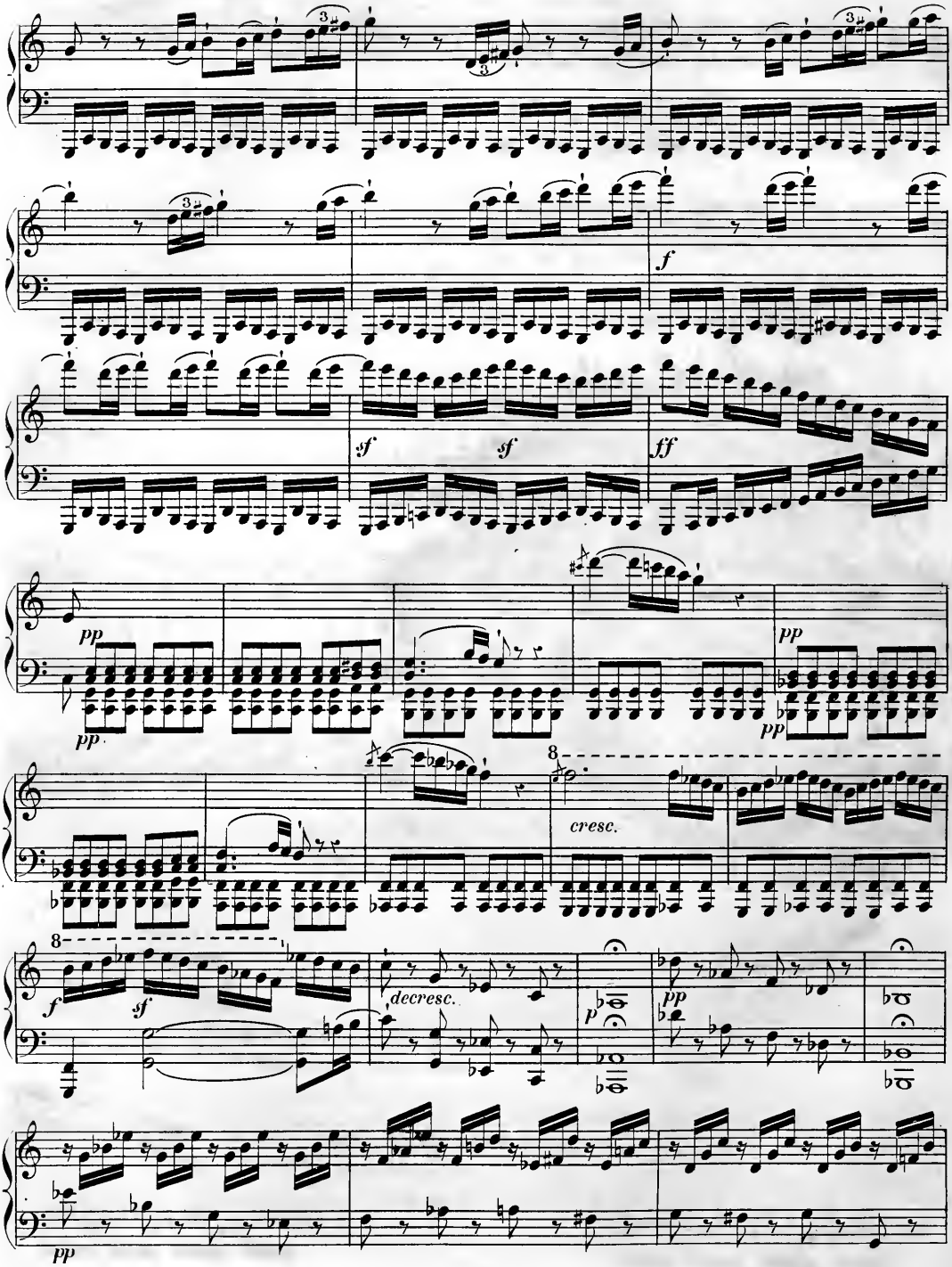

cresc.
p
cresc.
f
sf
sf
sf
decresc.
p
dolce e molto legato.
cresc.
sf
p
cresc.
p

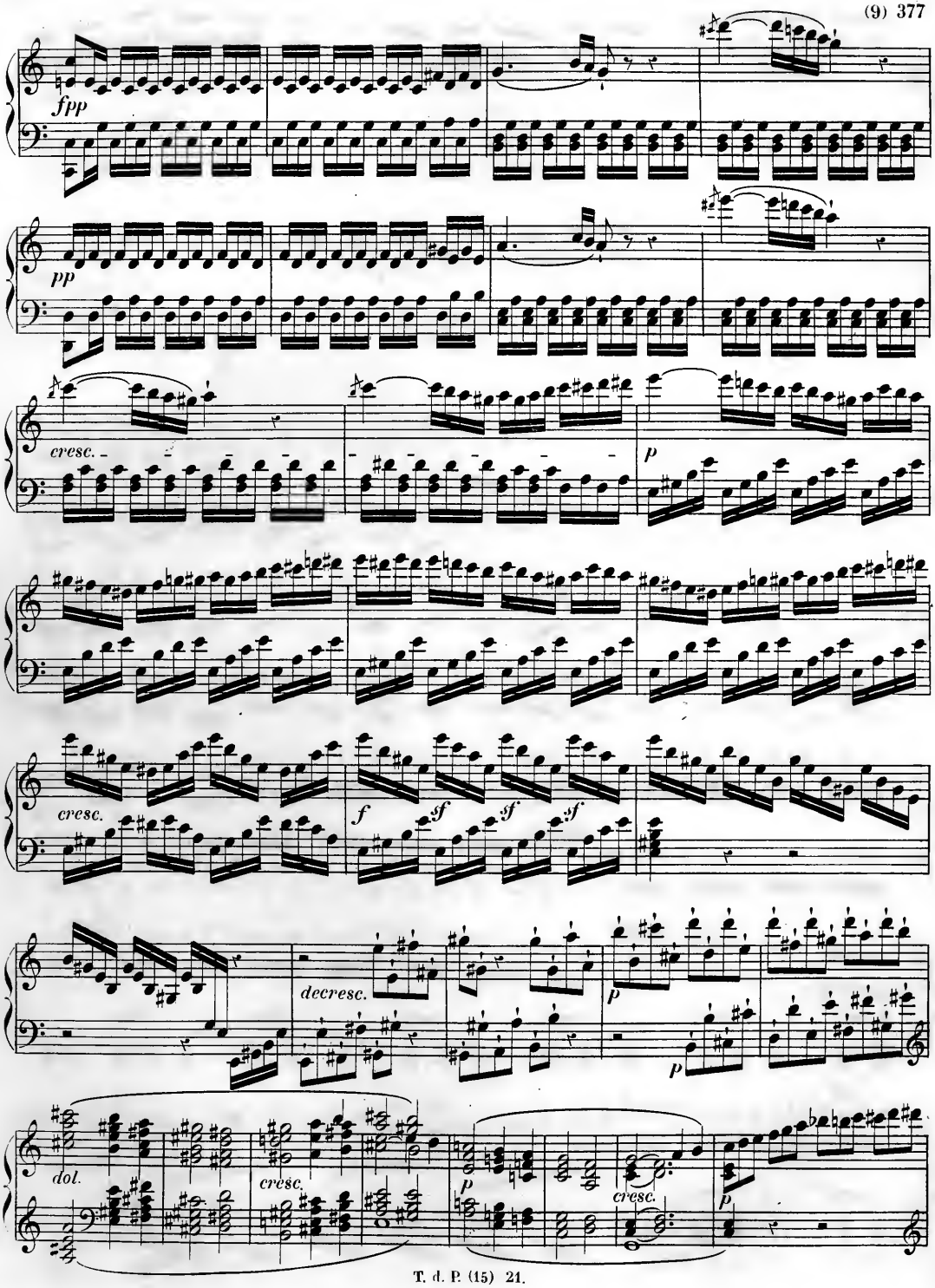

dol.
cresc.
sf
p
cresc.
f
decresc.
cresc.
f
ff
sf
sf
sf
sf
sf

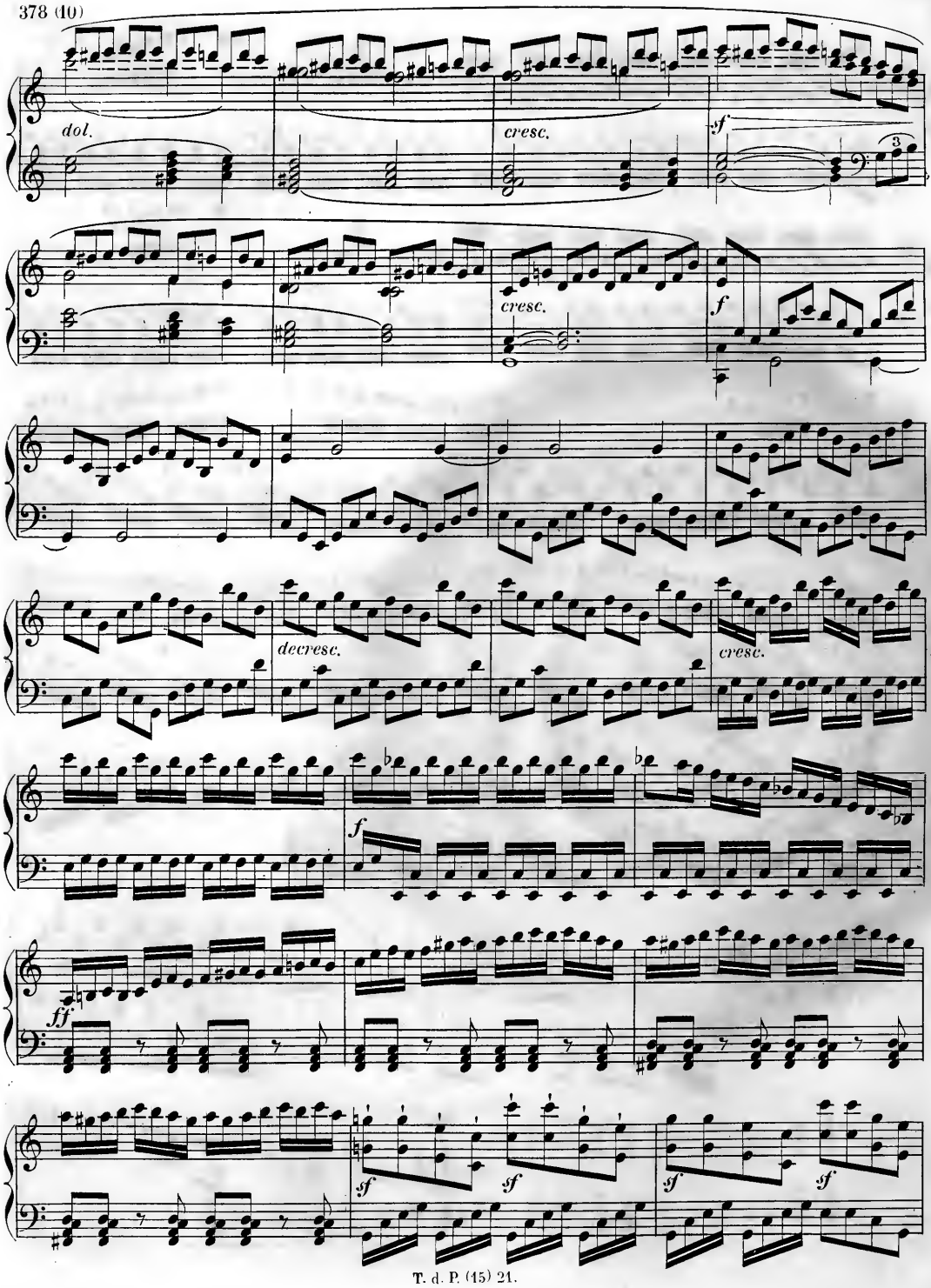

p
cresc.
pp
cresc.
tr
fp
fp
cresc.
p
cresc.
p
pp 1.ª
2.ª
cresc.
p
cresc.
p
pp

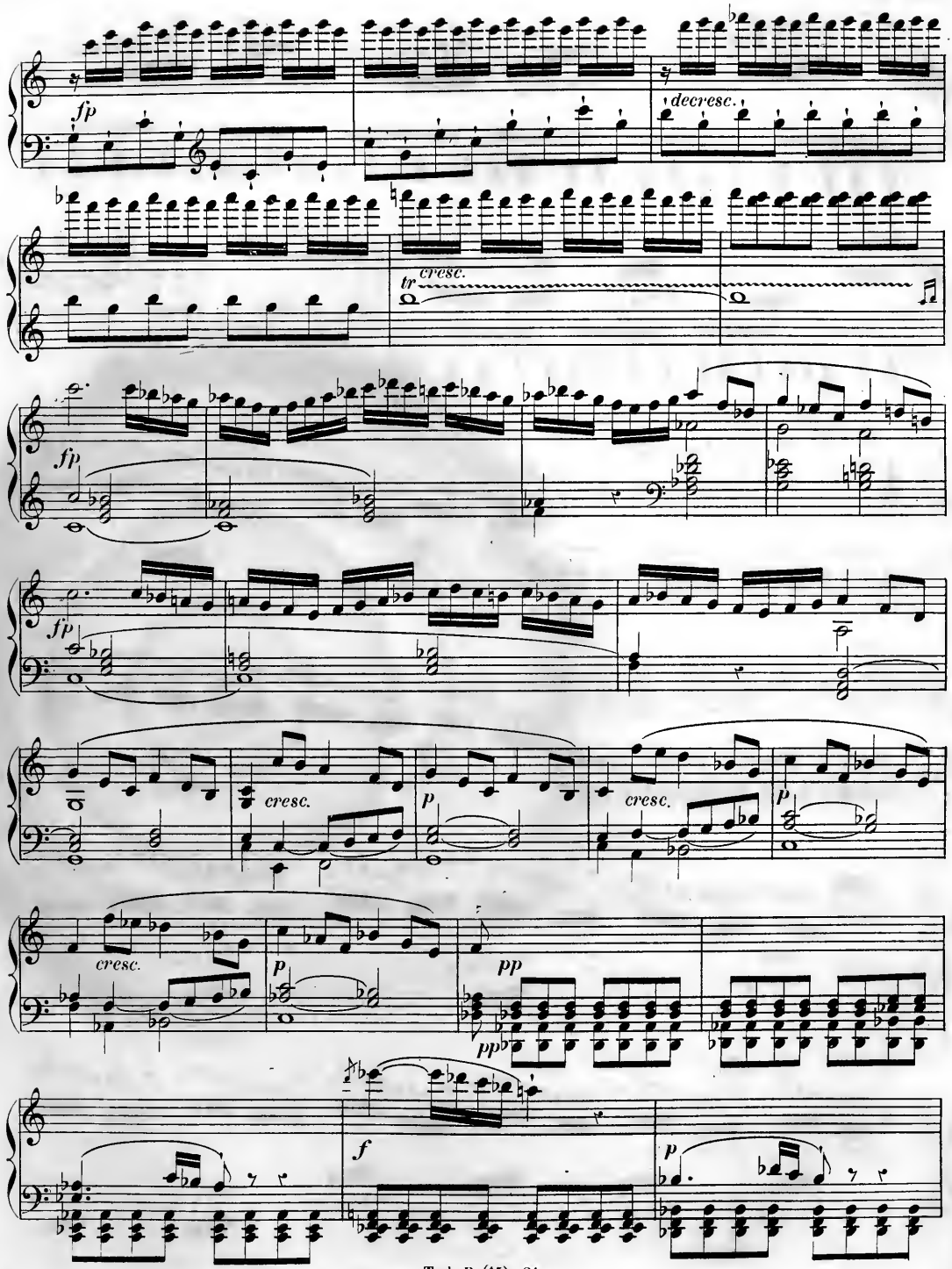

cresc.
f
p
cresc.
f
pp
cresc.
f

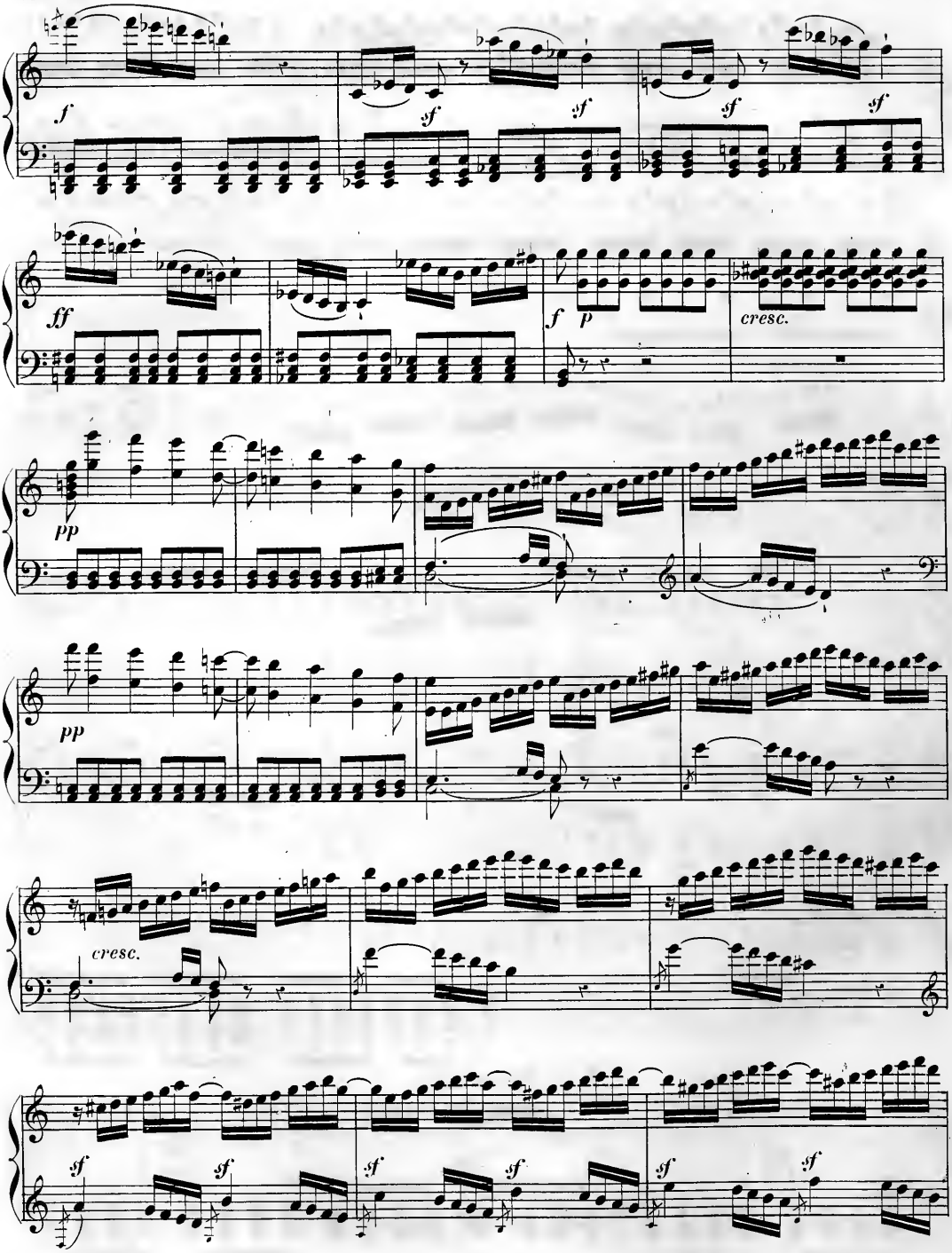

f
p
f
p
f
decresc.
pp
cresc.
3

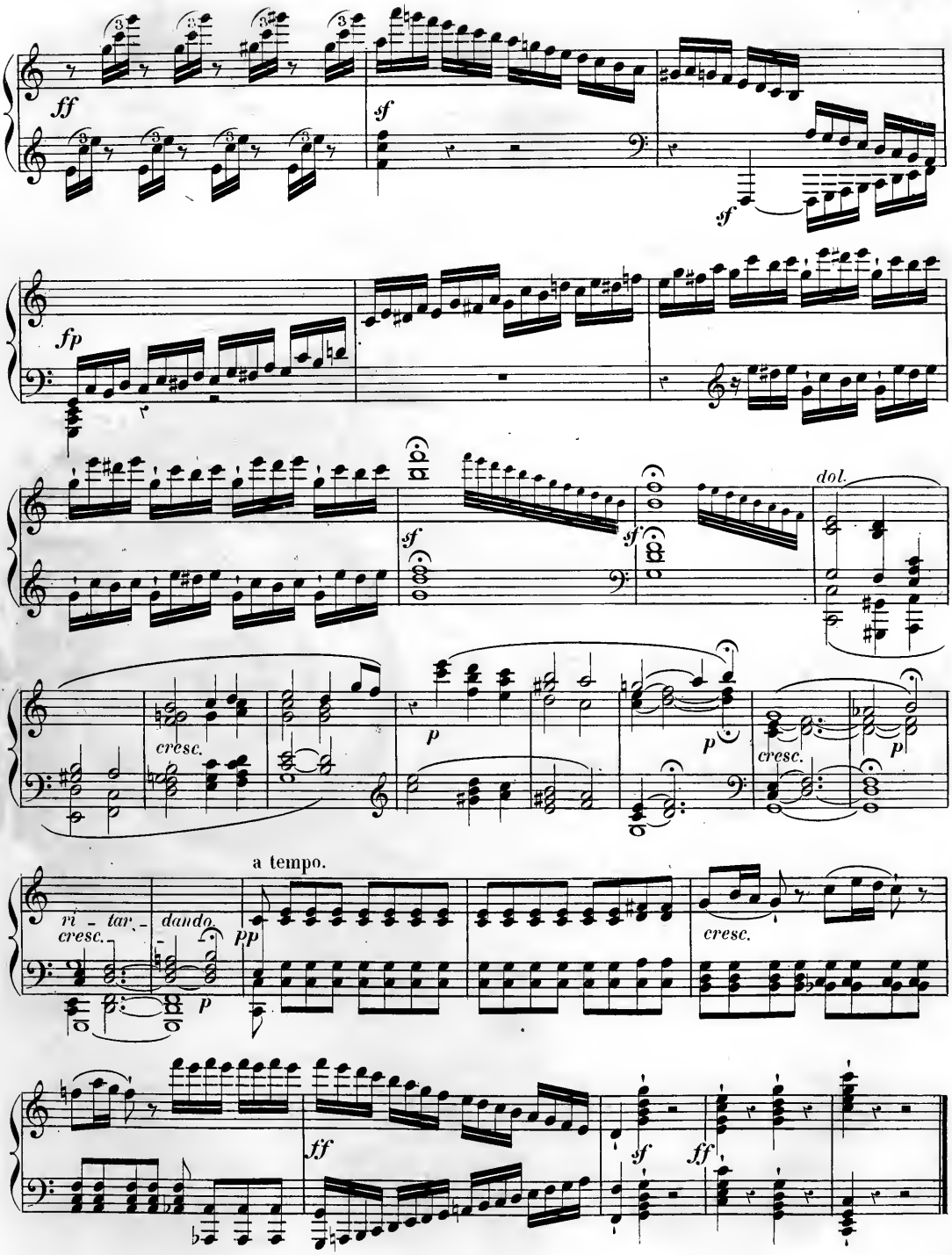

f
sf
sf
ff
pp
pp
pp
pp
cresc.
8
8
f
sf
decresc.
p
pp
pp

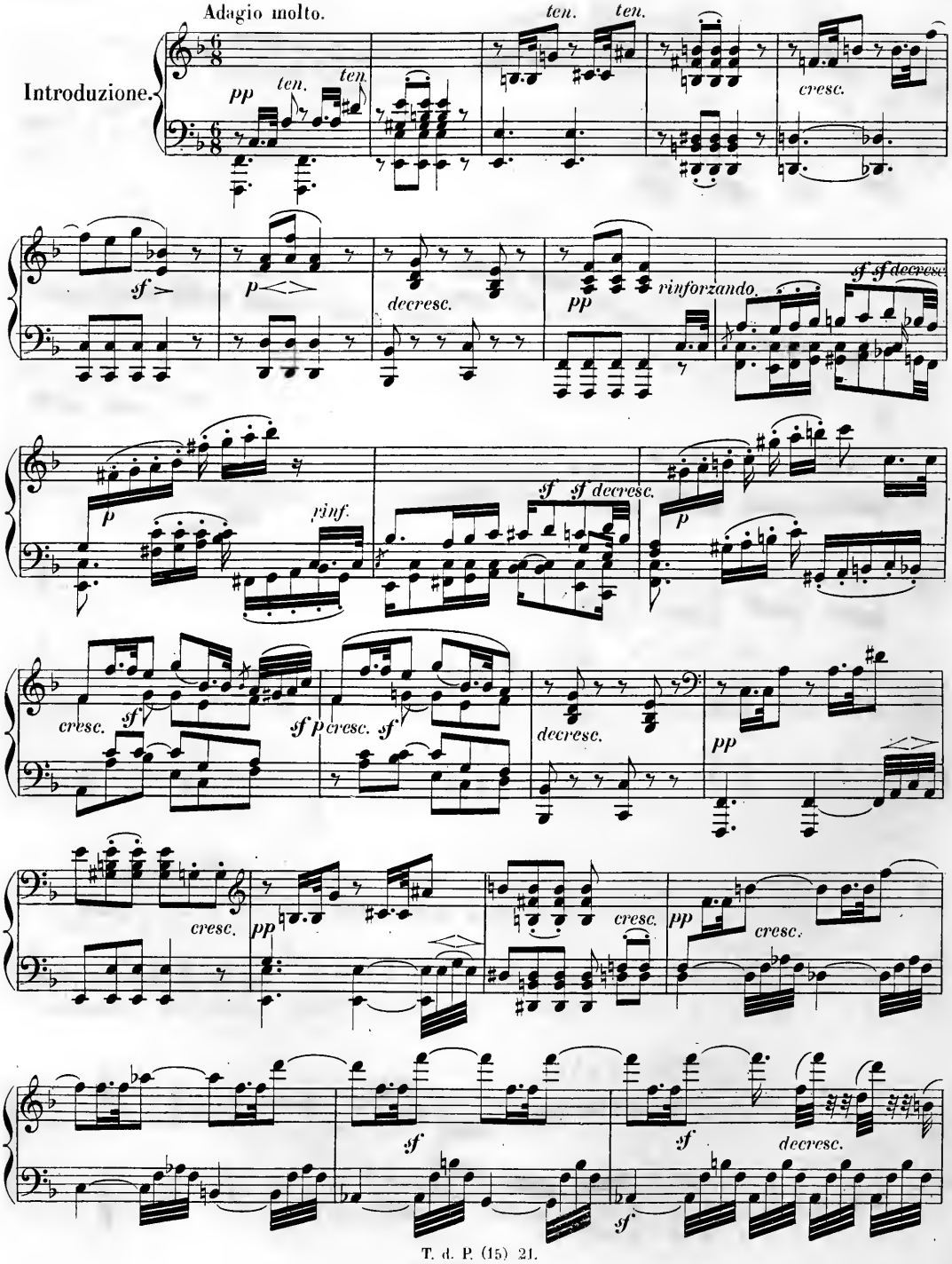

fpp
pp
cresc.
p
cresc.
f
sf
sf
sf
sf
decresc.
p
p
dol.
cresc.
p
cresc.
p


dol.
cresc.
sf
3
cresc.
f
decresc.
cresc.
f
ff
sf
sf
sf
sf


fp
decresc.
tr
cresc.
fp
fp
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
pp
pp
f
p


f
sf
sf
sf
sf
ff
f
p
cresc.
pp
pp
cresc.
sf
sf
sf
sf
sf
sf


ff
sf
sf
fp
sf
sf
dol.
cresc.
p
p
cresc.
p
a tempo.
ri - tar - cresc.
dando
pp
p
cresc.
ff
sf
ff


Adagio molto.
Introduzione.
pp
ten.
ten.
ten.
ten.
cresc.
sf
p
decresc.
pp
rinforzando.
sf sf decresc.
p
rinf.
sf sf decresc.
p
cresc.
sf
sf p cresc. sf
decresc.
pp
cresc.
pp
cresc.
pp
cresc.
sf
sf
decresc.
sf

attaca subito il Rondo.

sf

pp

Allegretto moderato.

Rondo.

sempre pianissimo.

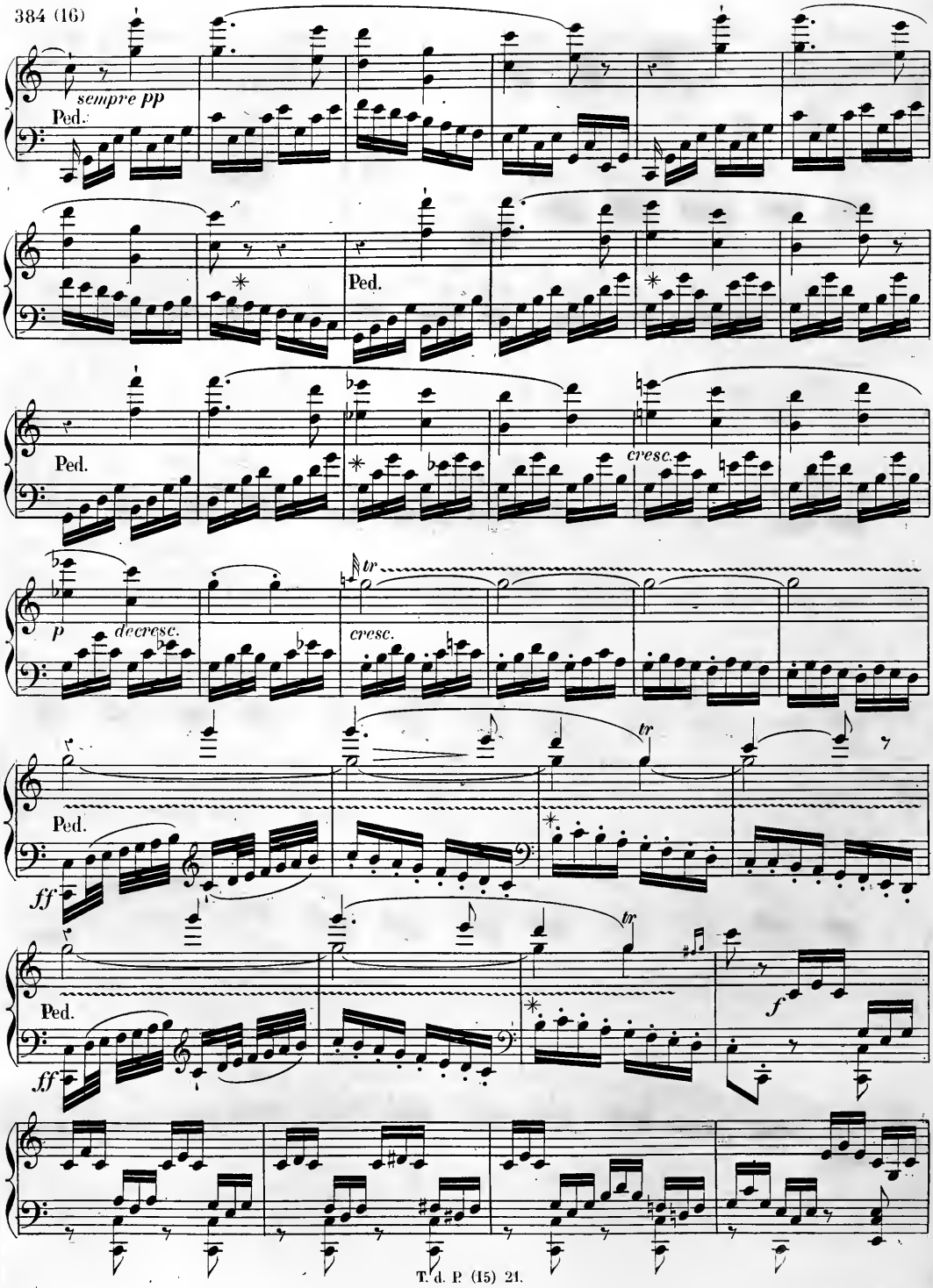
Ped.
pp

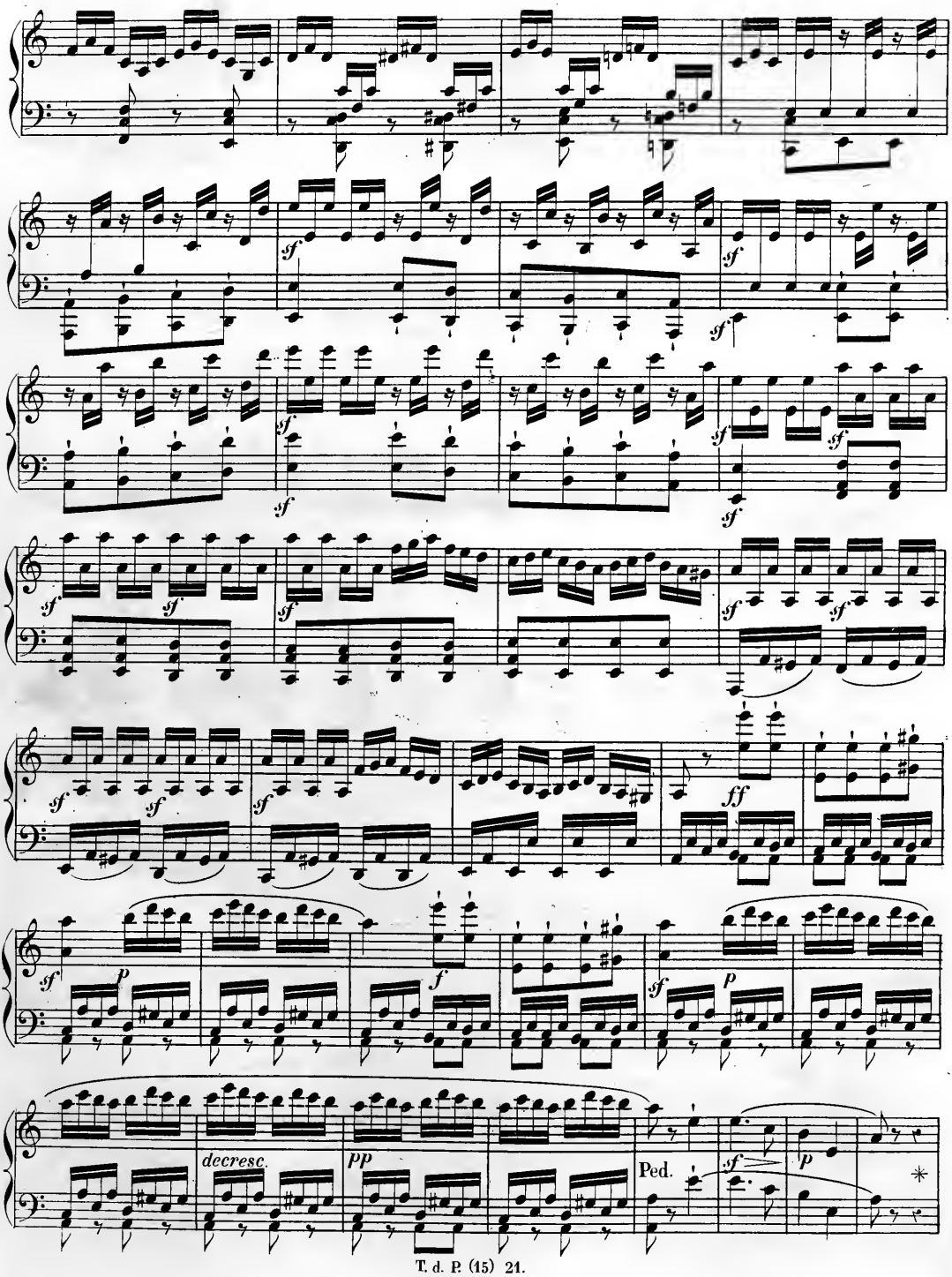
Ped.
pp

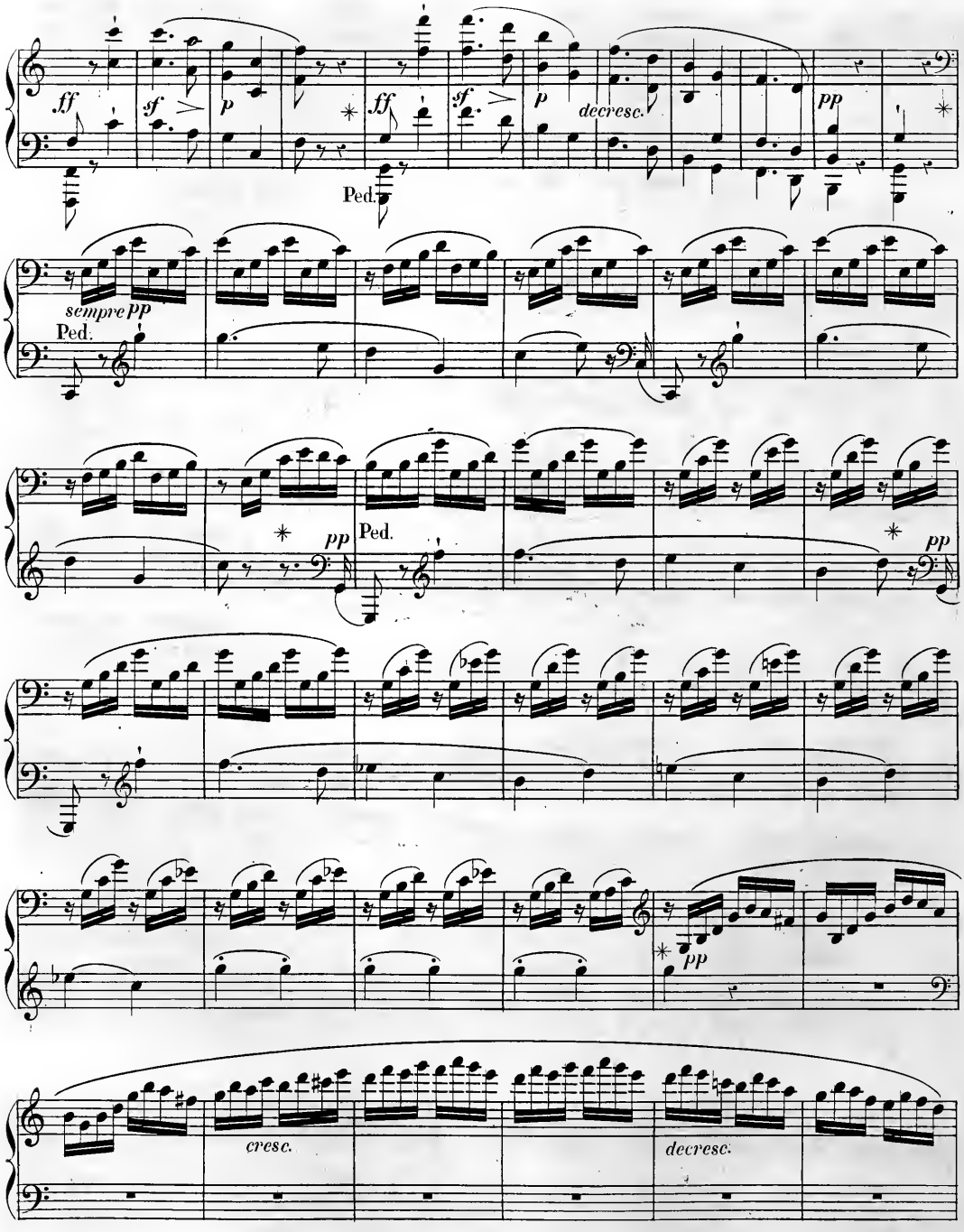
pp

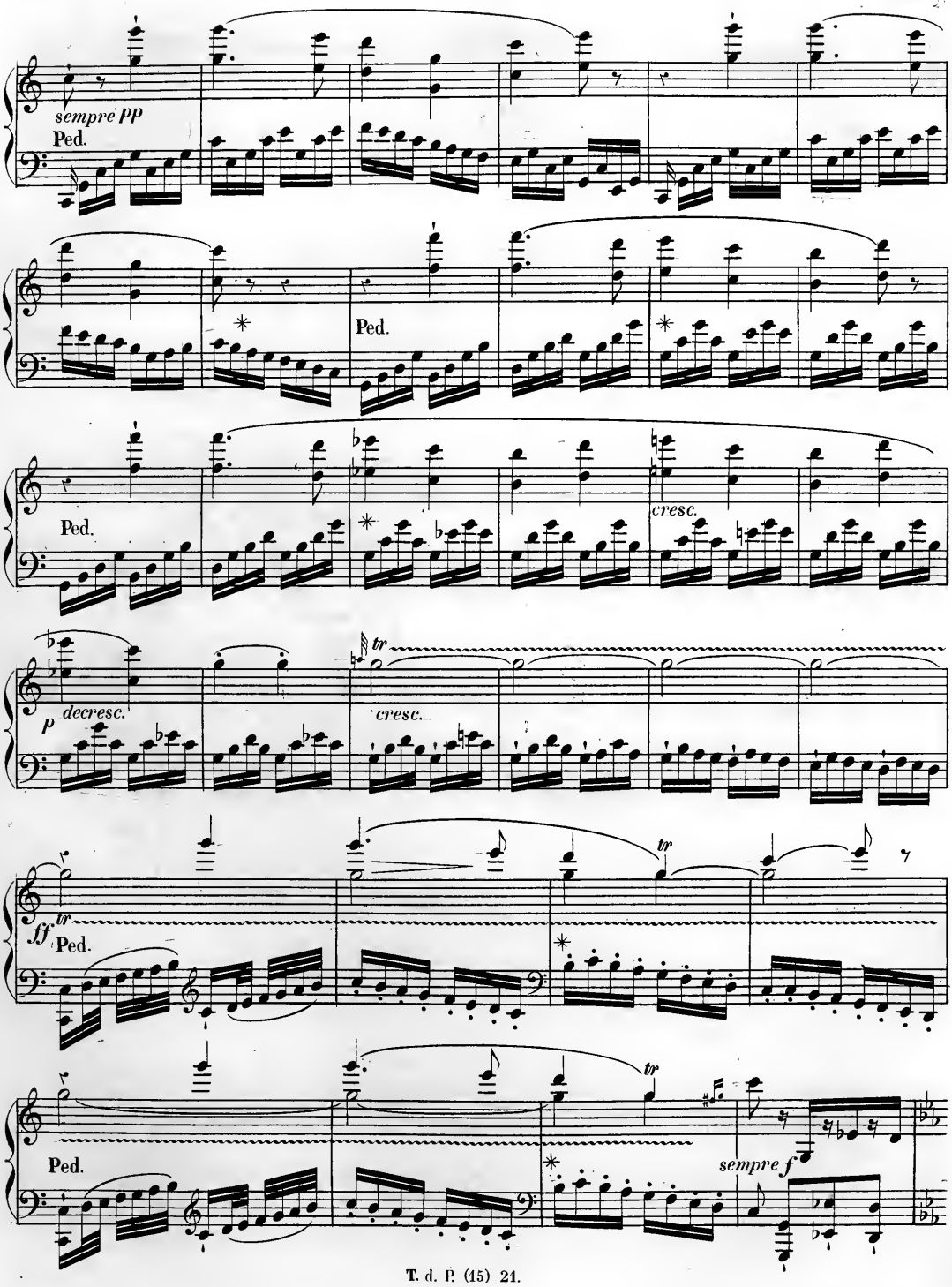
cresc.

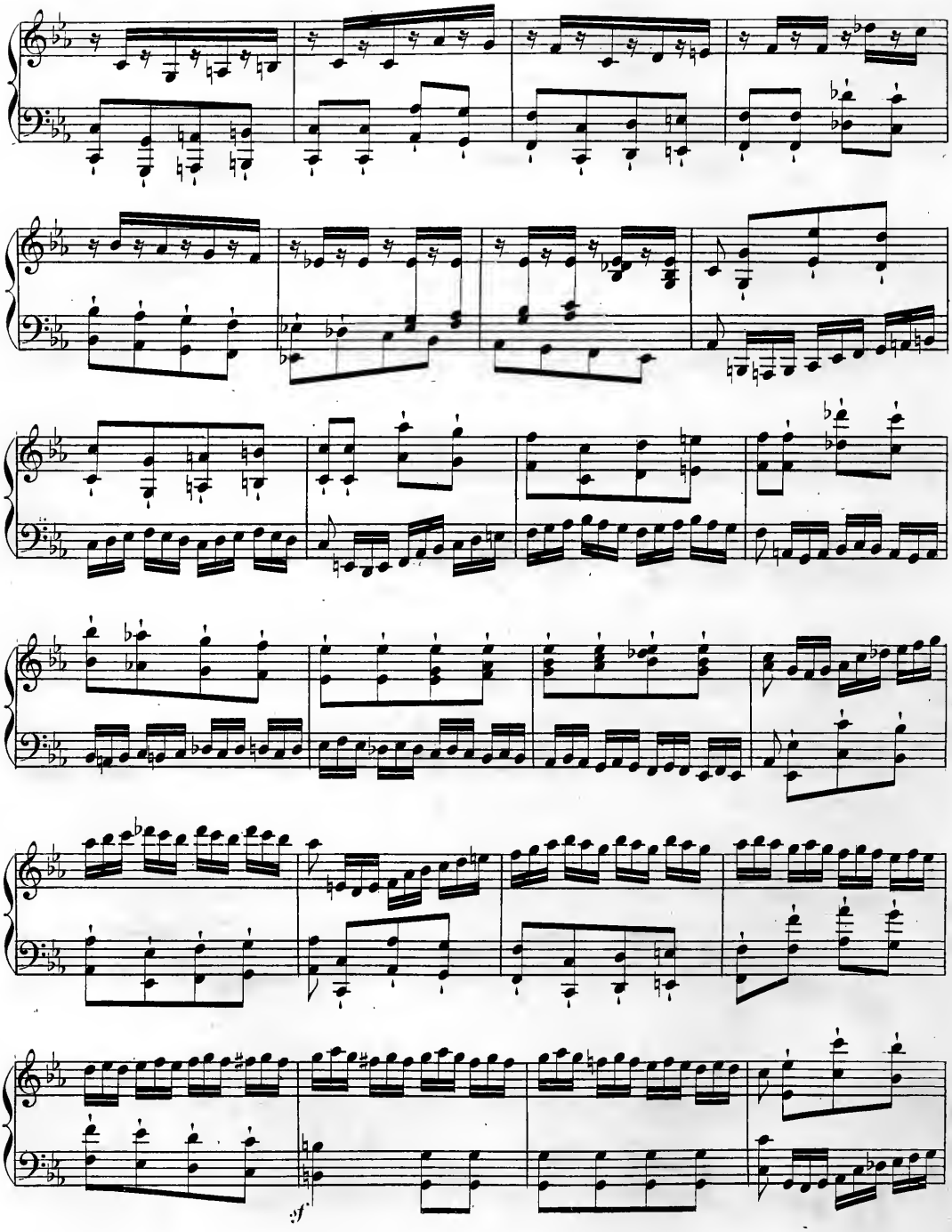
decresc.

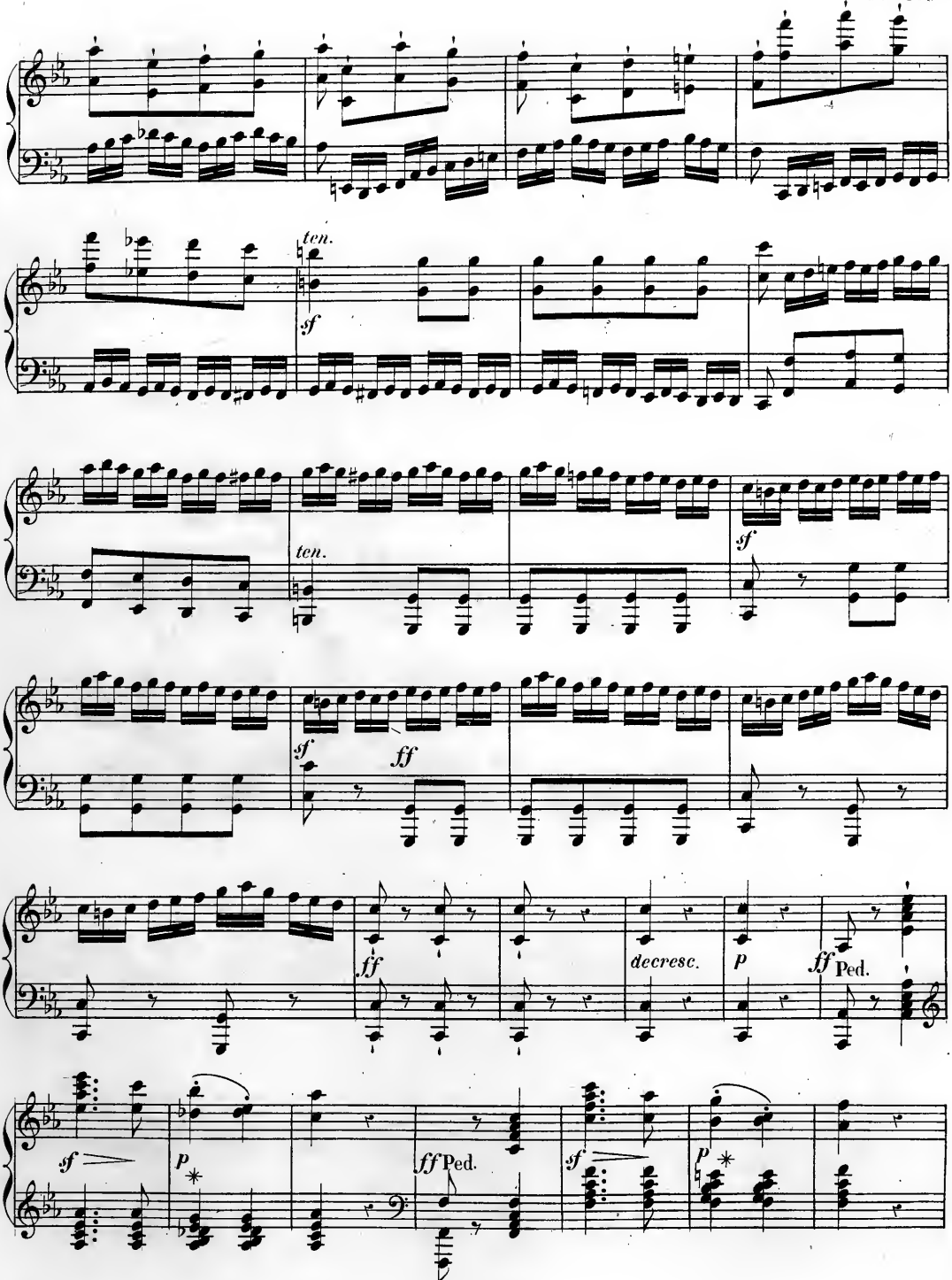

sempre pp
Ped.
Ped.
Ped.
cresc.
p
decresc.
tr
cresc.
tr
Ped.
ff
tr
Ped.
ff
f

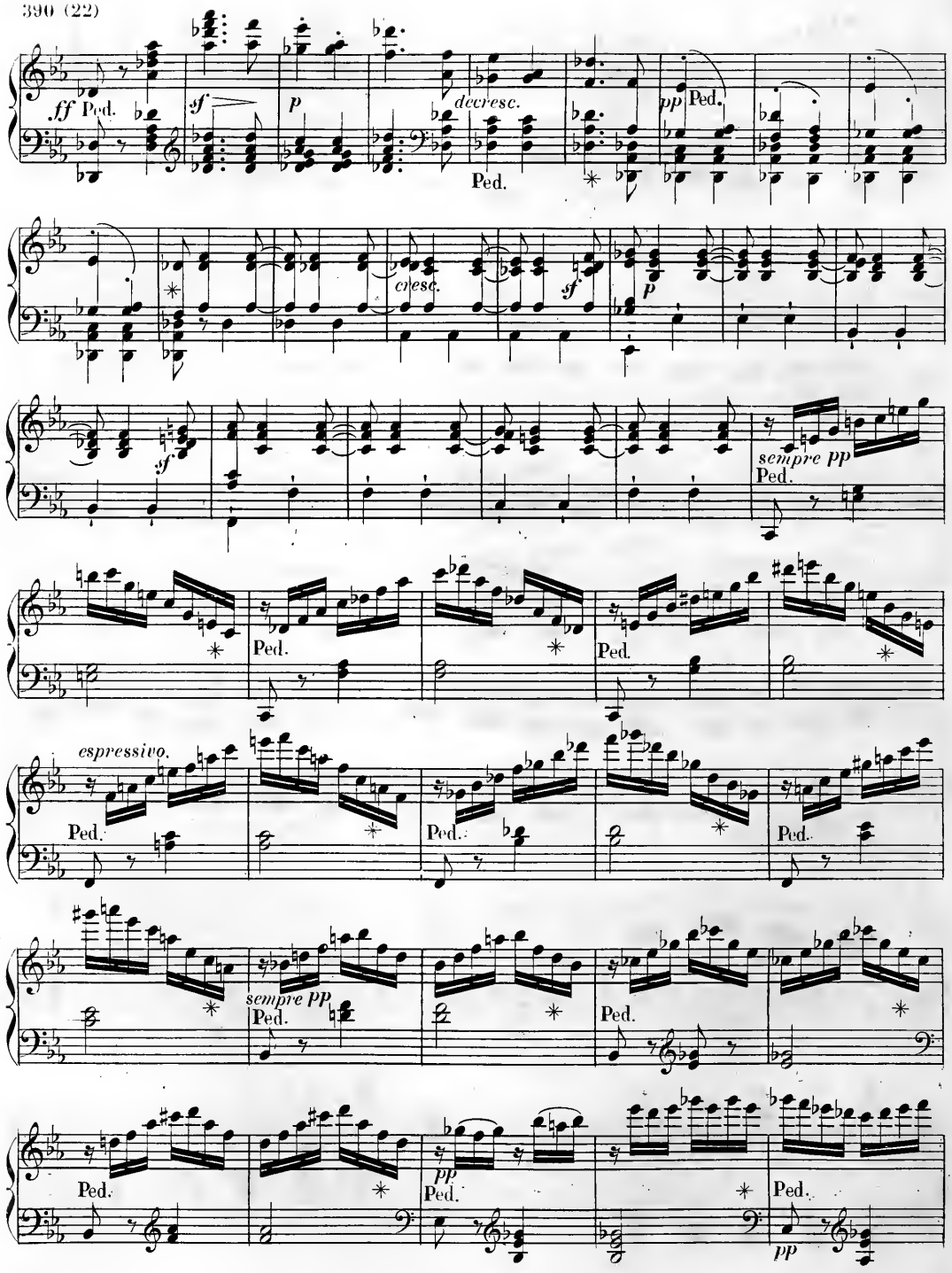

sf
ff
p
f
decresc.
pp
Ped.

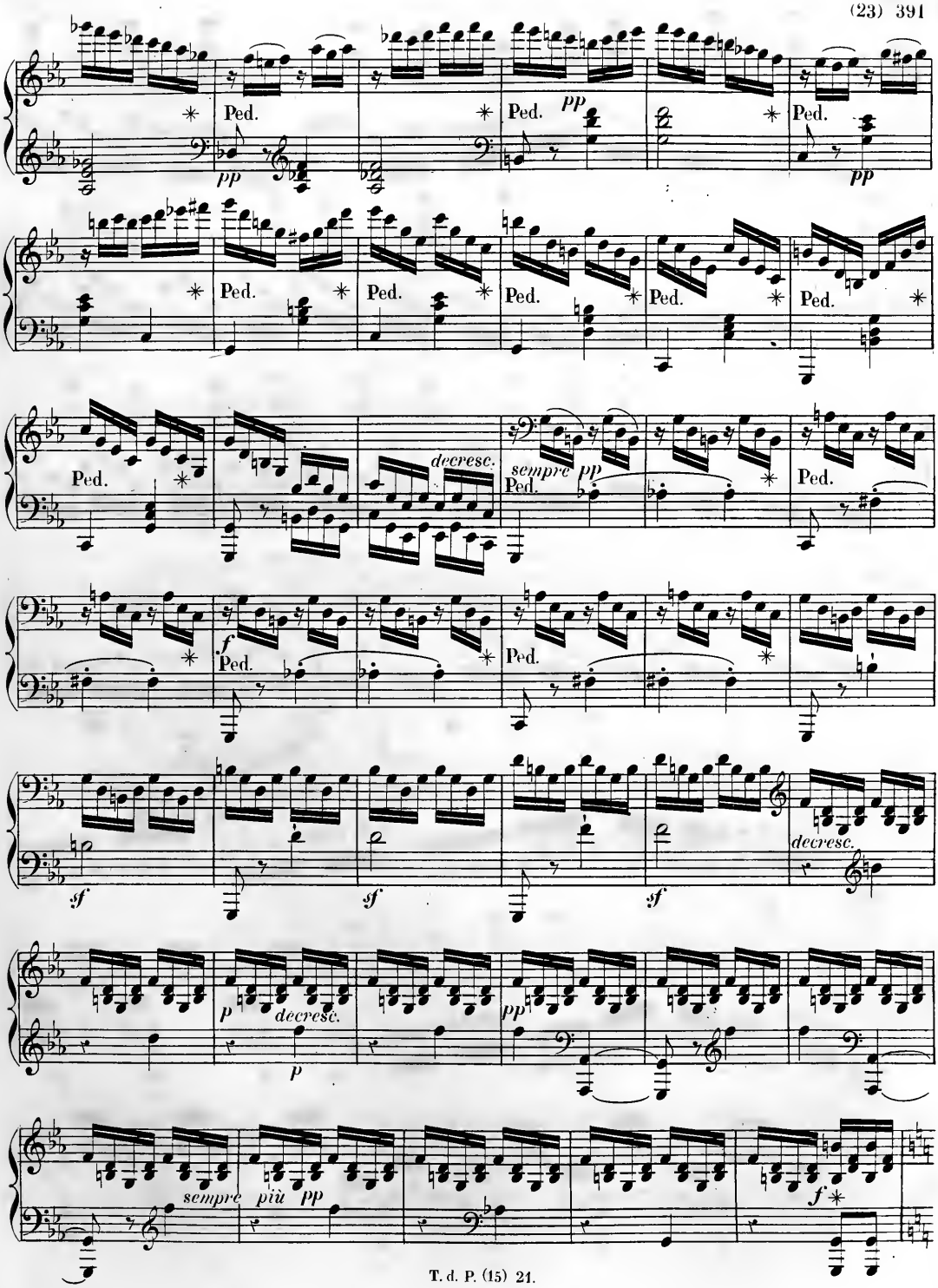

ff
sf
p
ff
sf
p
decresc.
pp
Ped.
sempre pp
Ped.
pp
Ped.
pp
pp
cresc.
decresc.

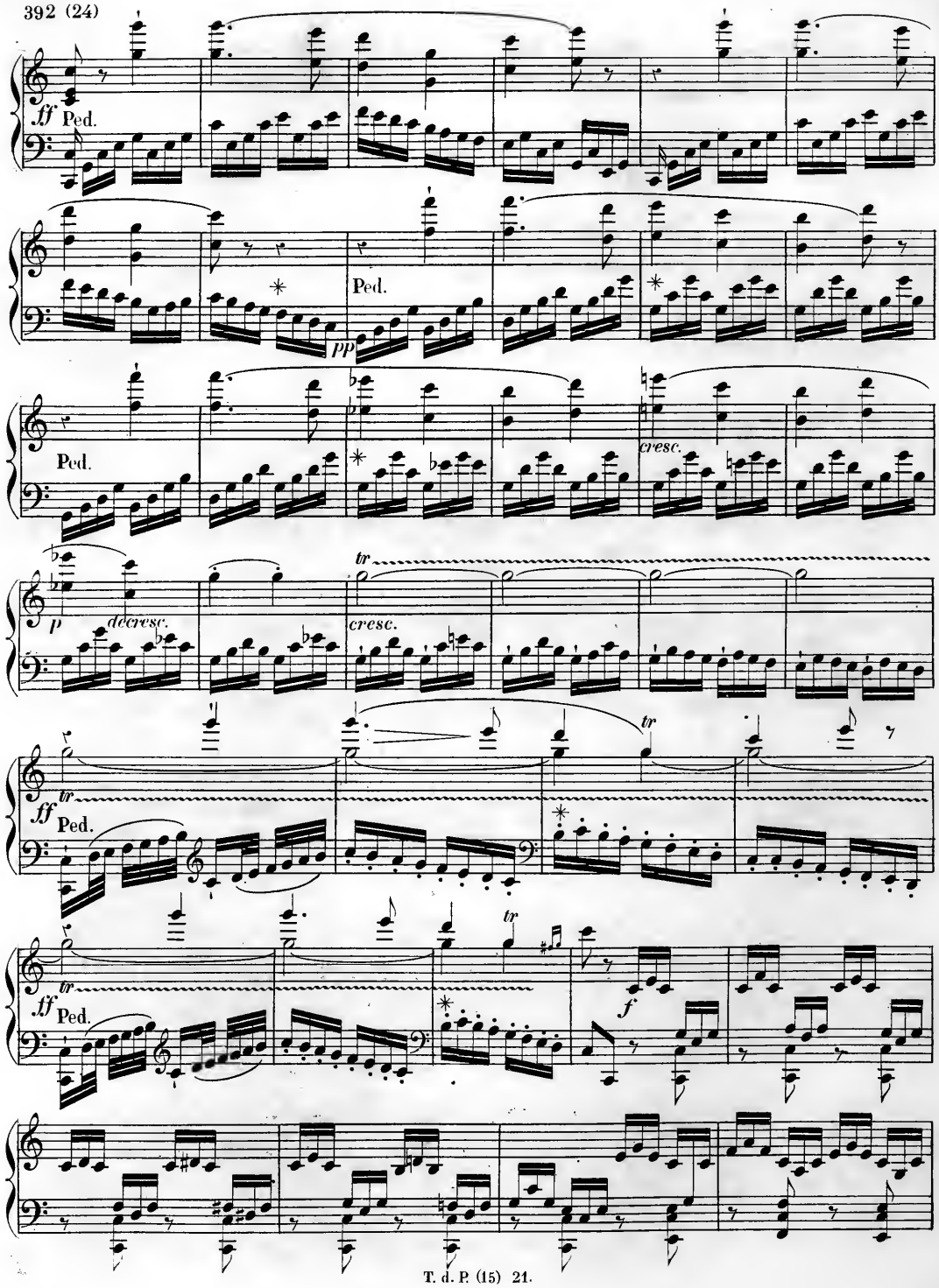

sempre pp
Ped.
Ped.
Ped.
cresc.
p
decresc.
tr
cresc.
ff
tr
Ped.
tr
Ped.
sempre f

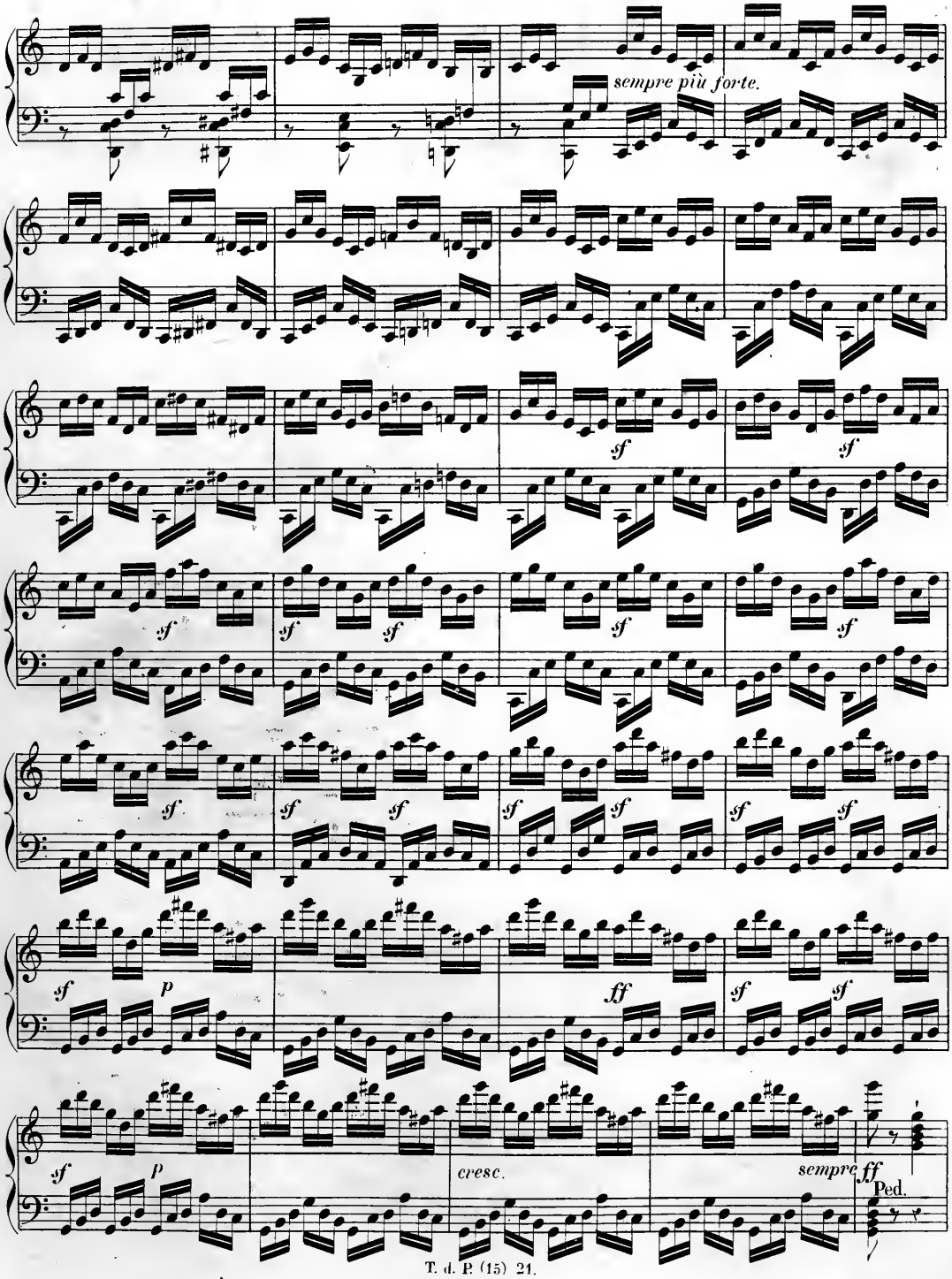

sf

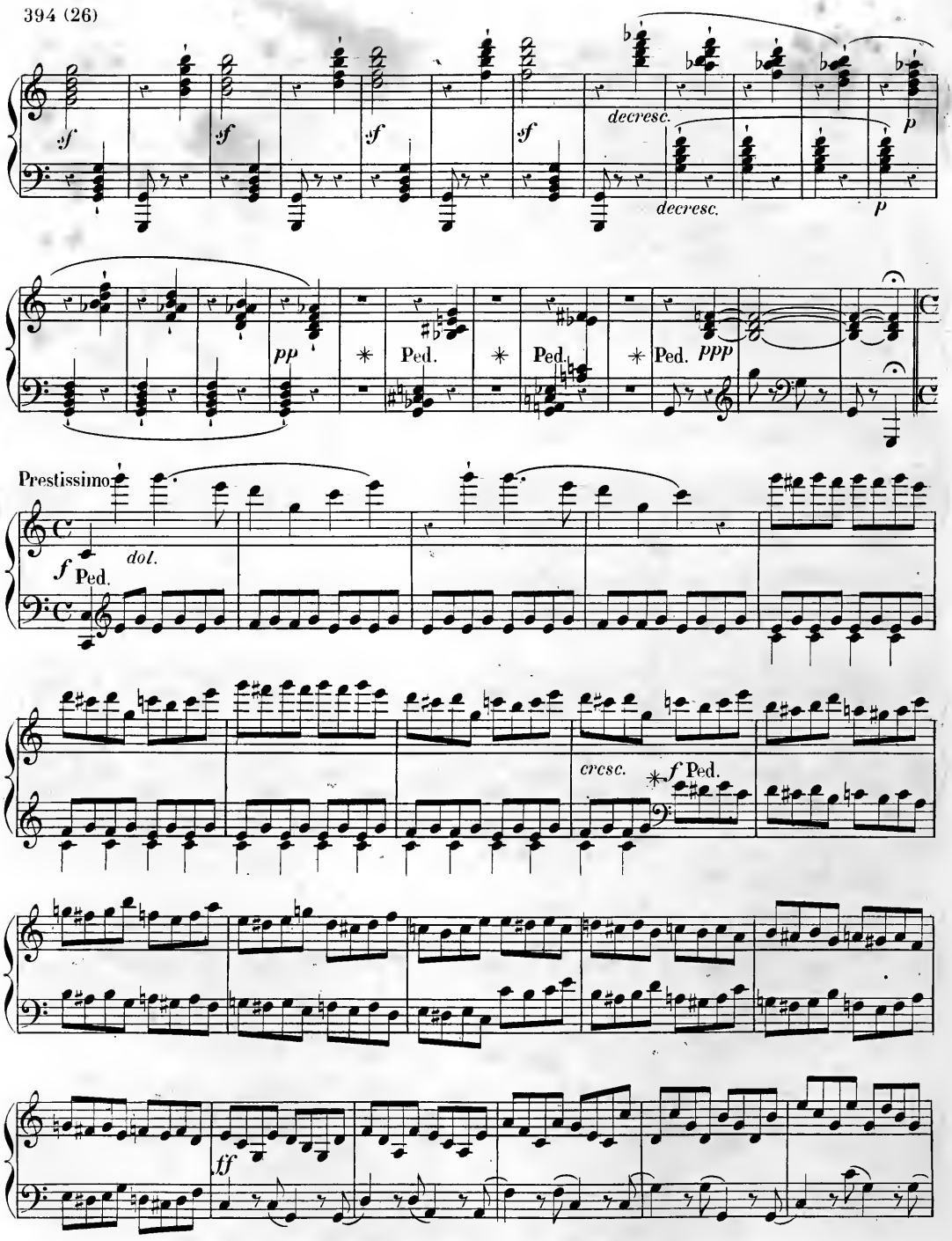

ten.
sf
ten.
sf
sf
ff
ff
decresc.
p
ff Ped.
sf
p
ff Ped.
sf
p

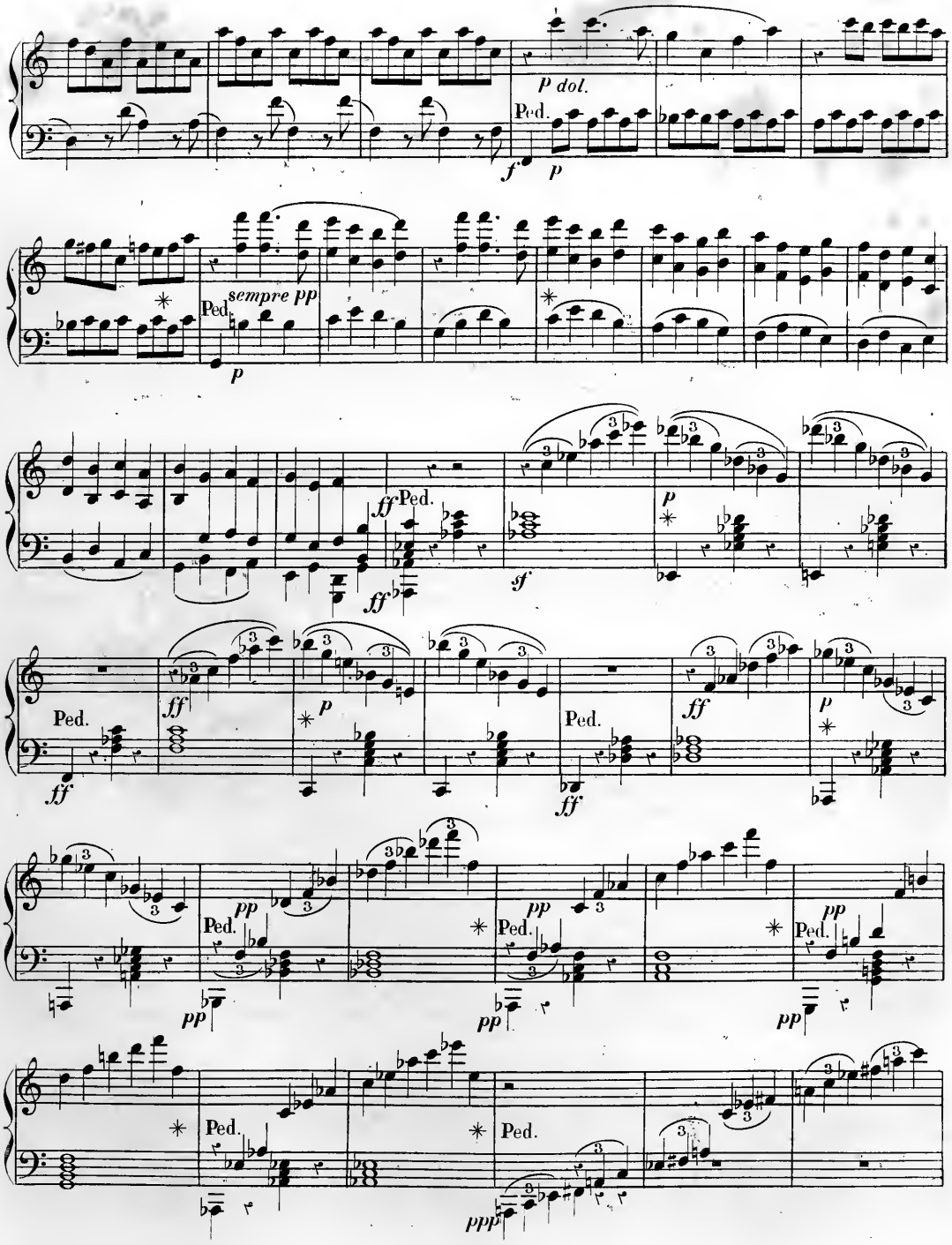

ff Ped.
sf
p
decresc.
Ped.
pp Ped.
cresc.
sf
p
sf
sempre pp
Ped.
Ped.
Ped.
espressivo.
Ped.
Ped.
Ped.
sempre pp
Ped.
Ped.
Ped.
pp
Ped.
Ped.
pp

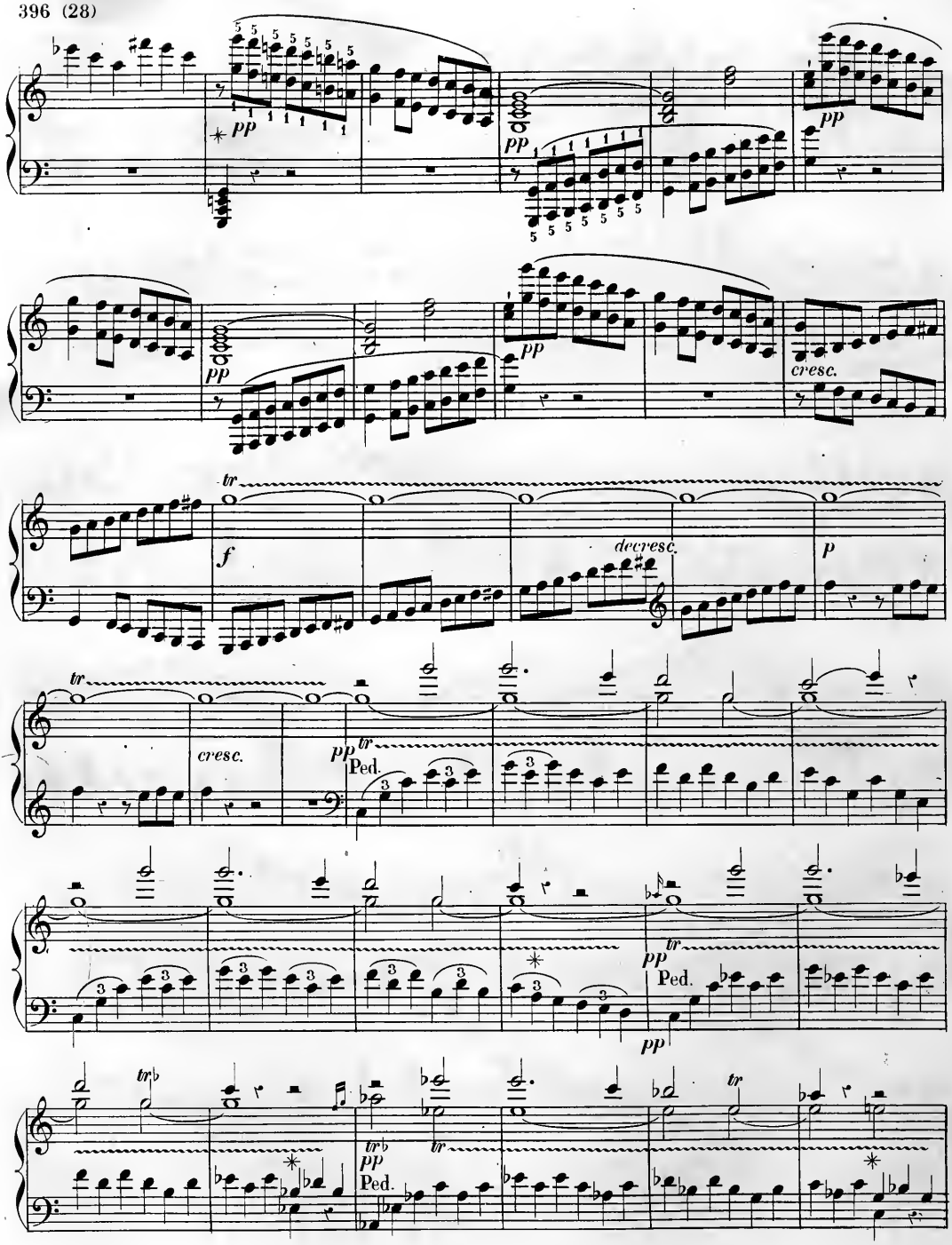

Ped.
pp
decresc.
sempre pp
f
sf
p
decresc.
sempre più pp
f

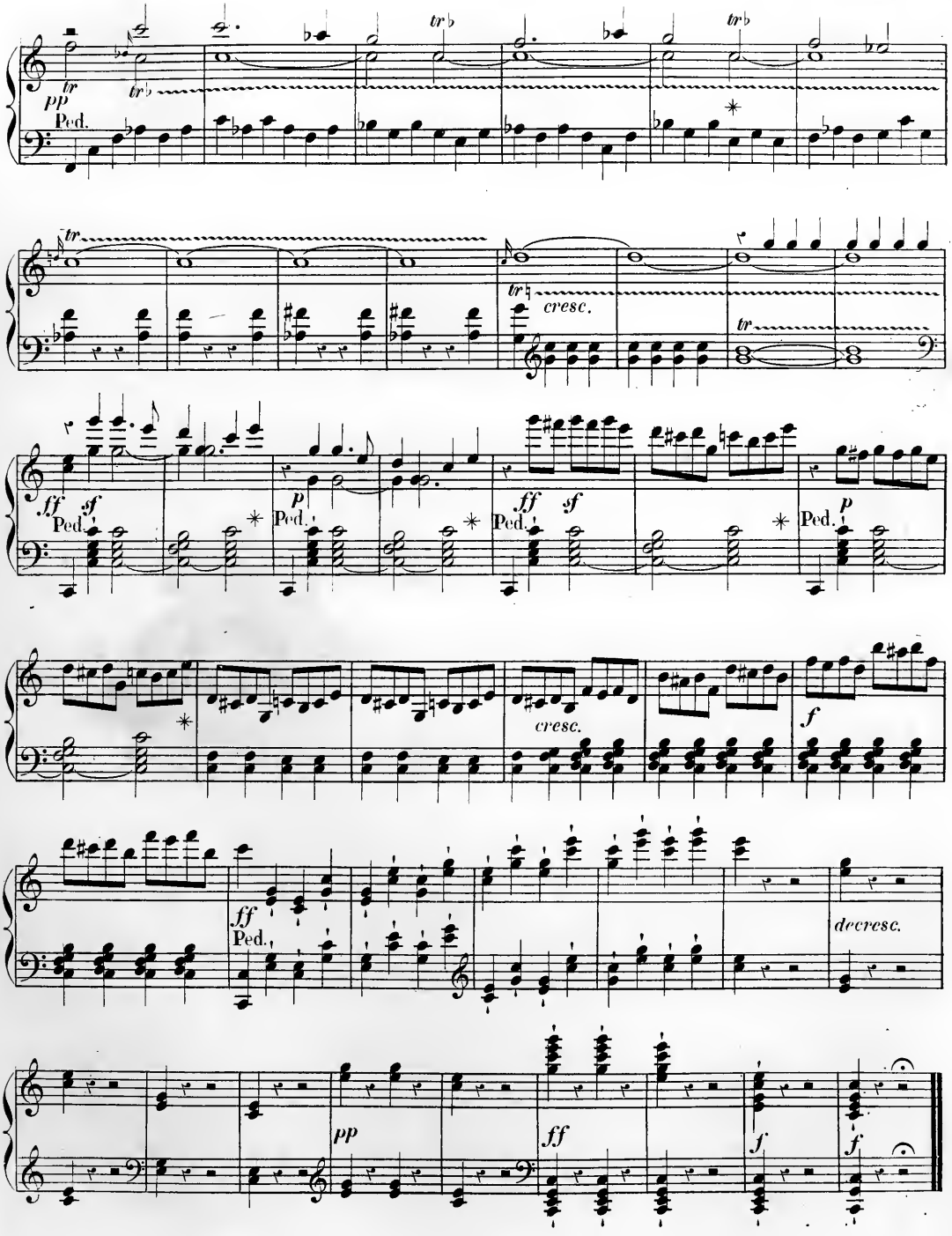

ff
Ped.
pp
cresc.
p
decresc.
tr
f


sempre più forte.
sf
p
ff
cresc.
sempre ff
Ped.


decresc.
decresc.
pp
Ped.
Ped.
Ped.
ppp
Prestissimo
f Ped.
dol.
cresc.
f Ped.
ff


p dol.
Ped.
f
p
sempre pp
Ped.
p
ff
Ped.
ff
sf
p
Ped.
ff
ff
p
Ped.
ff
Ped.
ff
p
pp
Ped.
pp
pp
Ped.
pp
pp
Ped.
pp
Ped.
Ped.
ppp


pp
pp
pp
pp
cresc.
tr
f
decresc.
p
tr
cresc.
pp tr
Ped.
pp
tr
Ped.
pp
trb
pp
Ped.
tr
tr


pp
Ped.
tr
cresc.
ff
sf
p
decresc.

SONATE

pour le

PIANO – FORTE,

COMPOSÉE

par

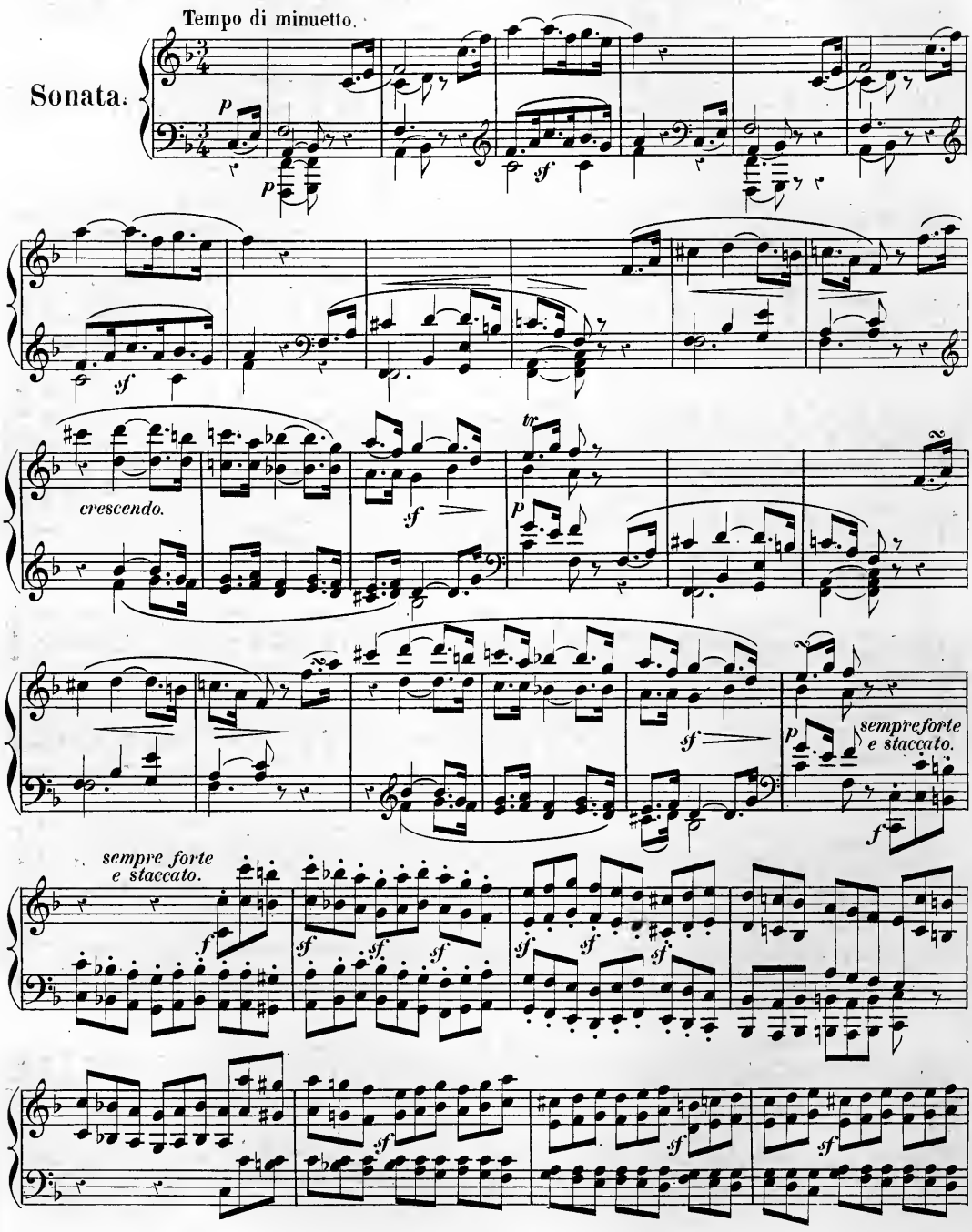
L. VAN BEETHOVEN.

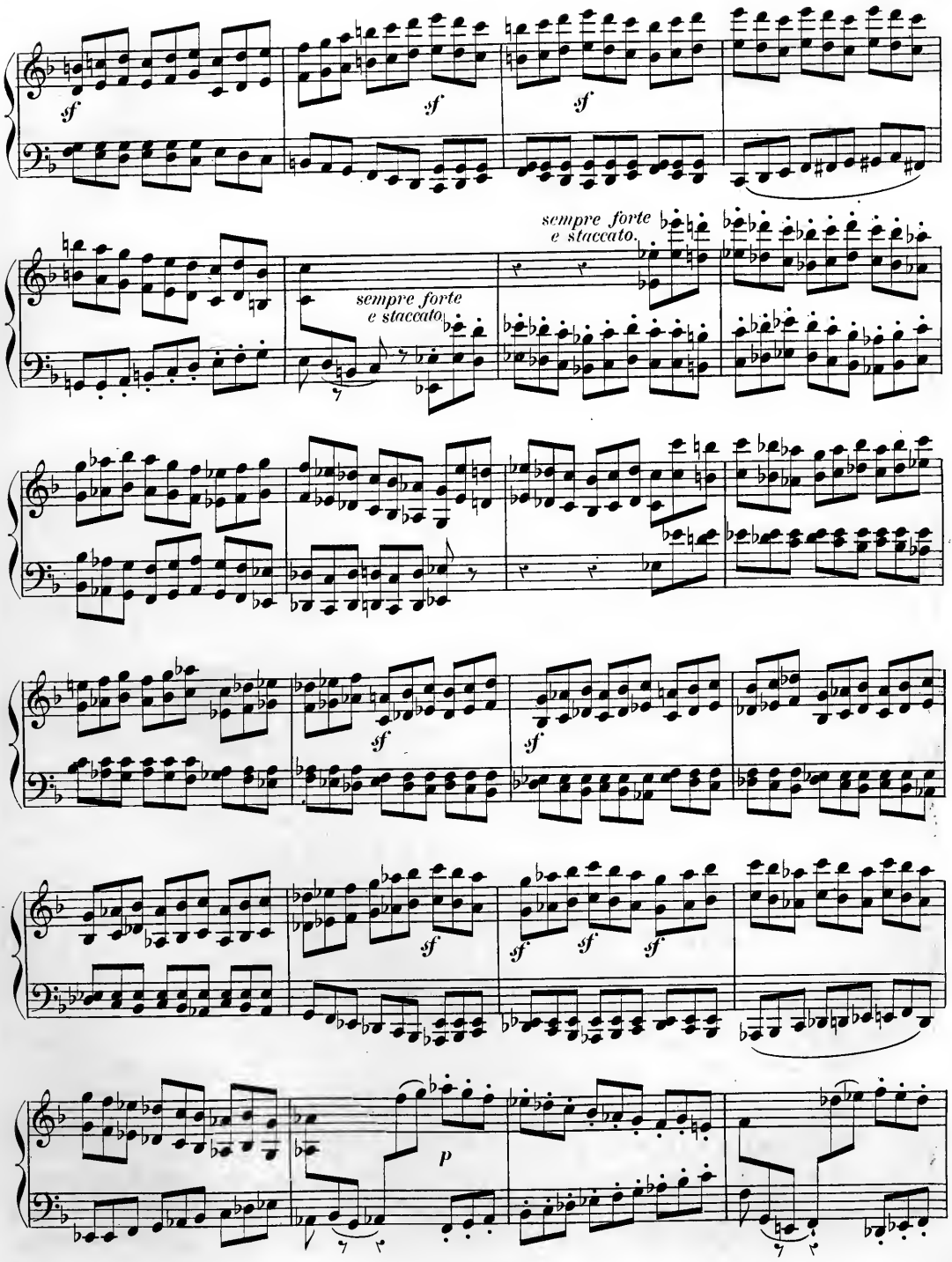
Œuvre 54. **Prix:**

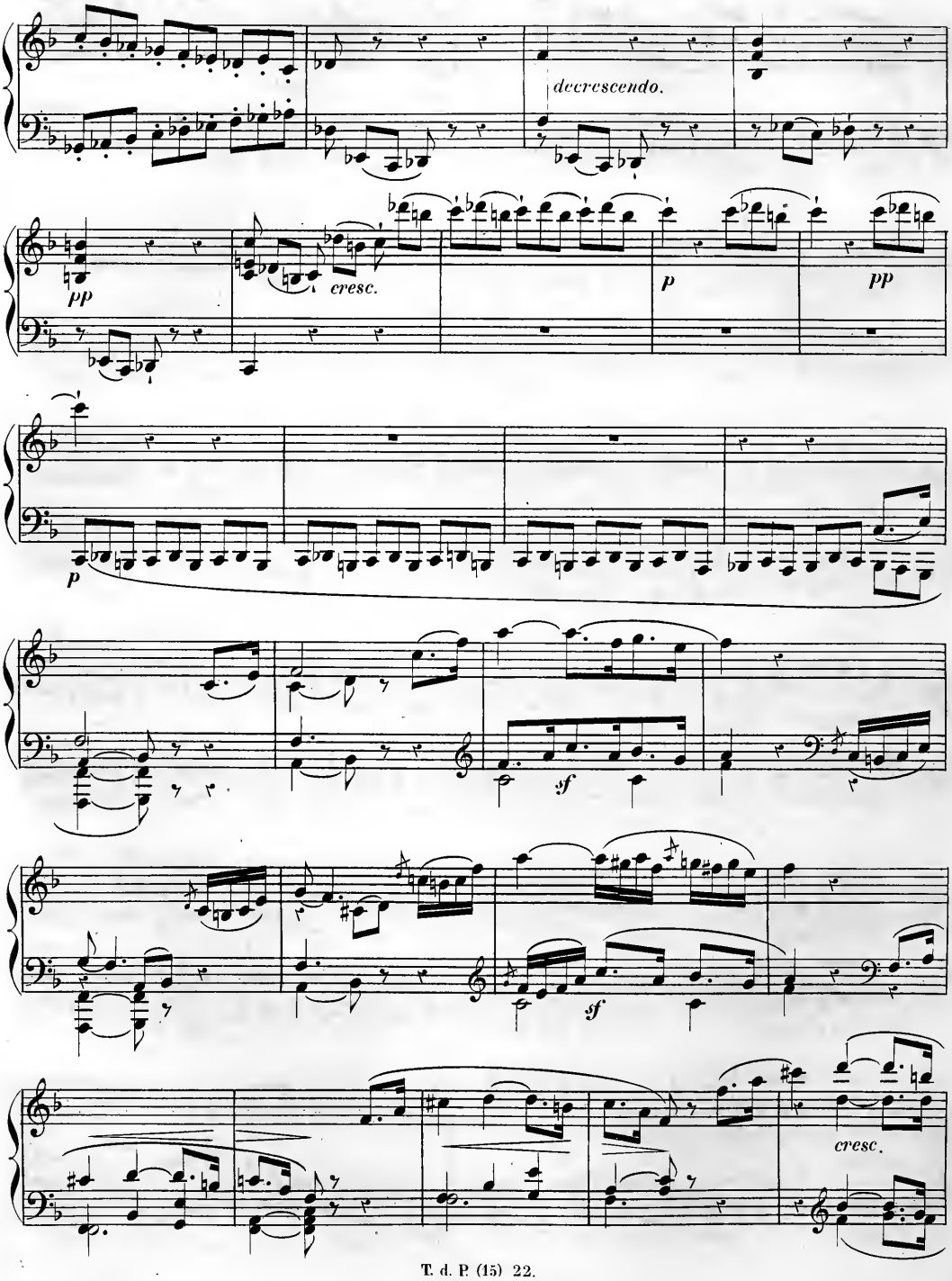
PUBLIÉ PAR L. FARRENC.— PARIS, 1865.

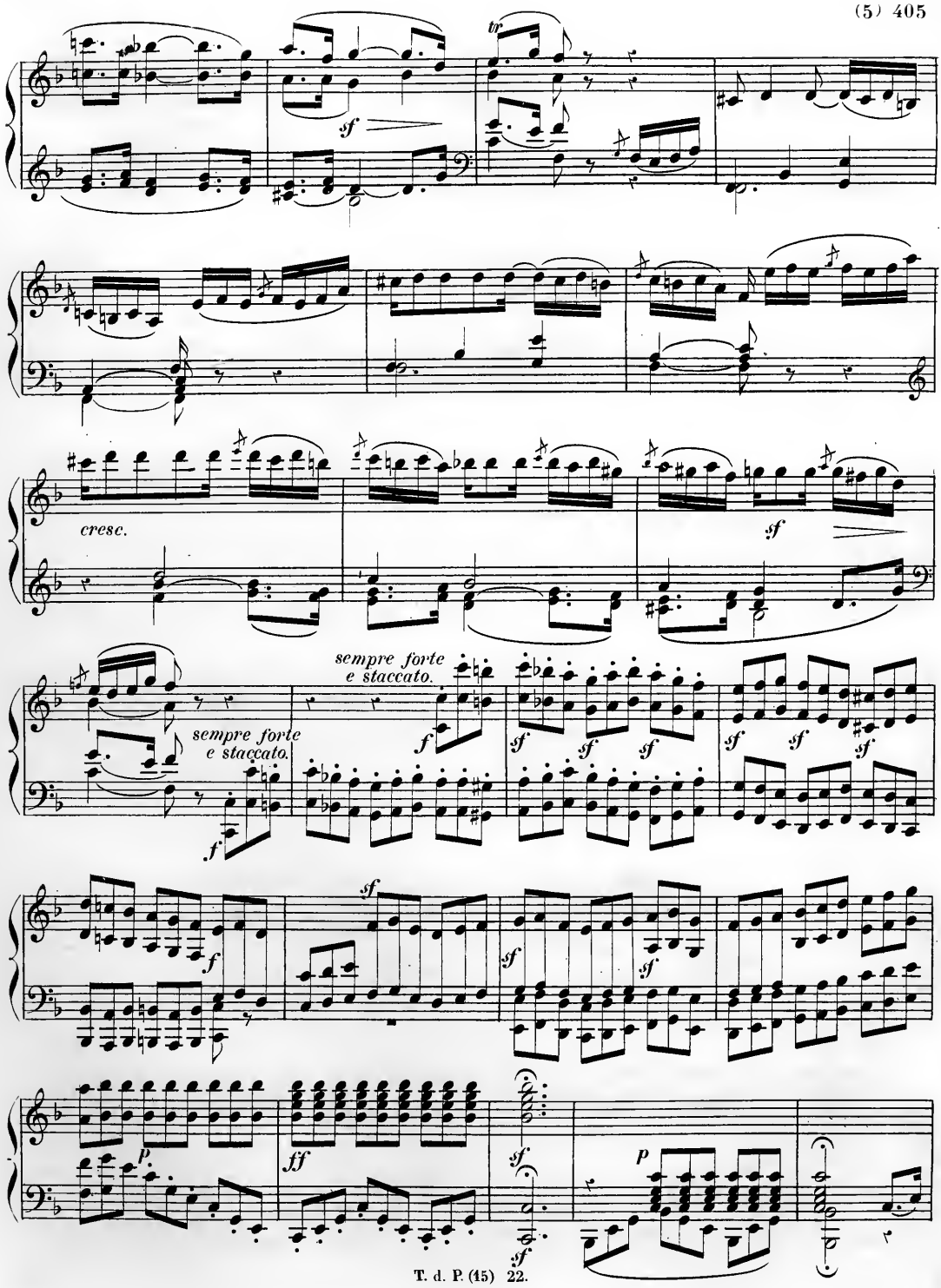
T. d. P. (15) 22.

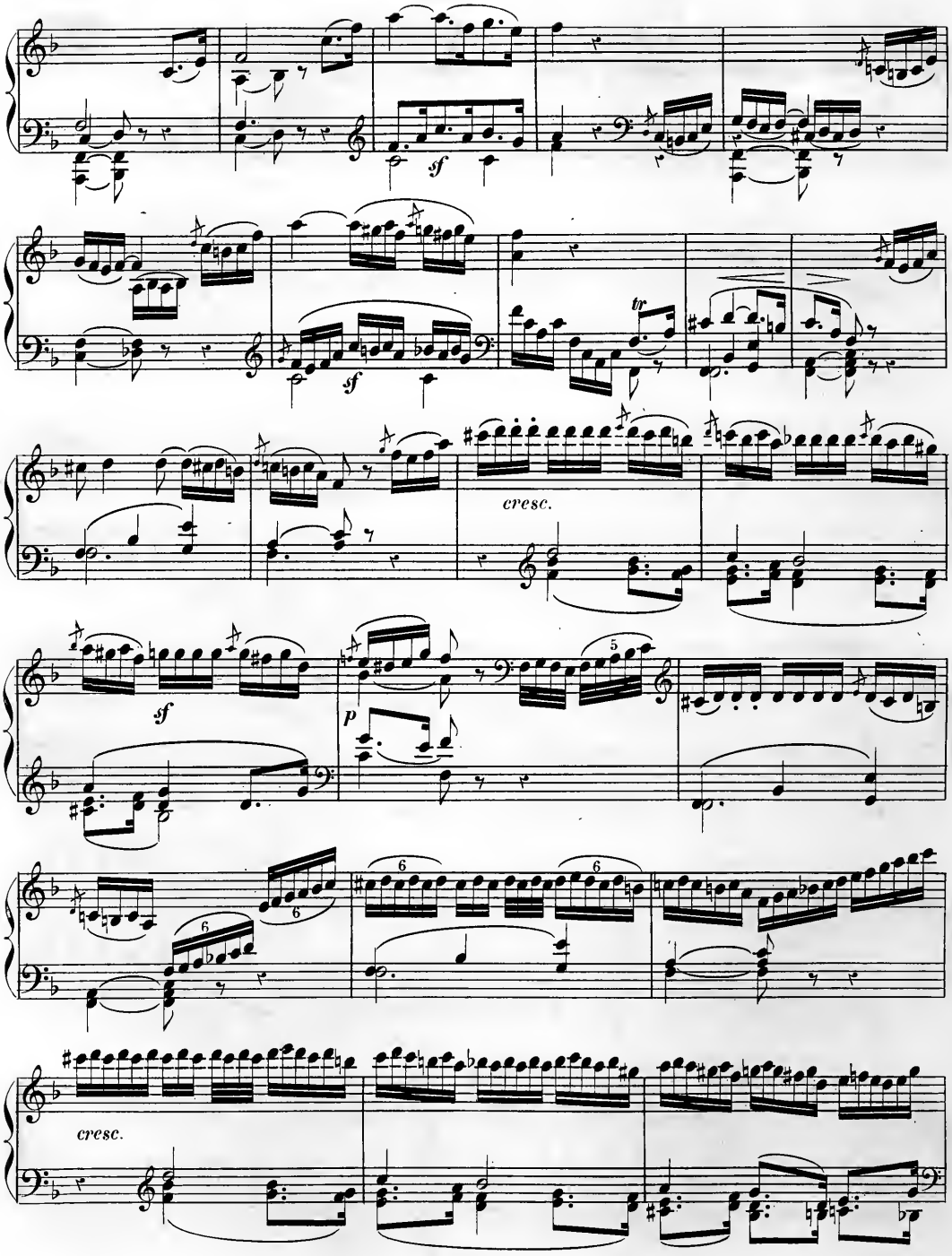
L. van BEETHOVEN, Op. 54.

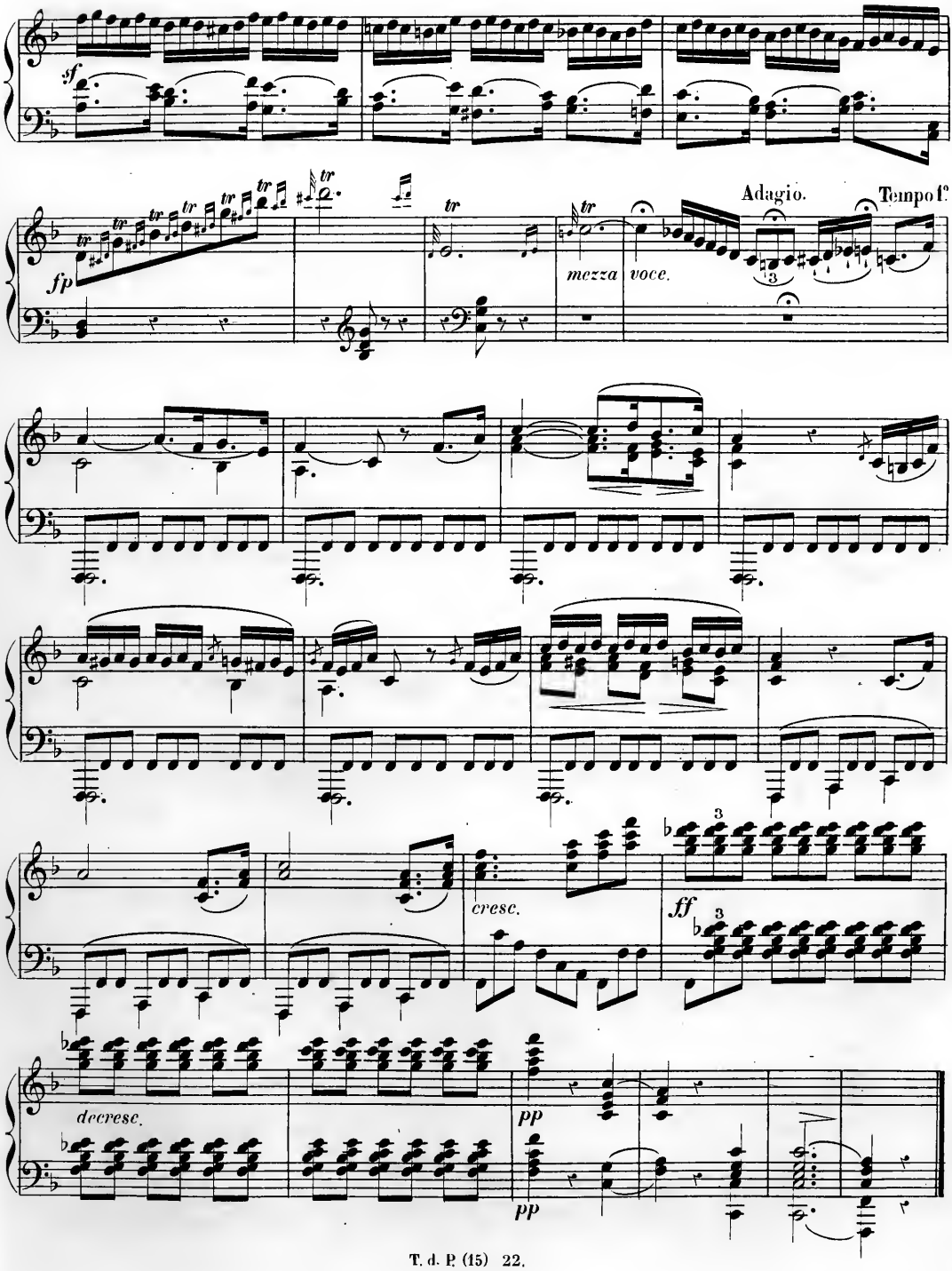


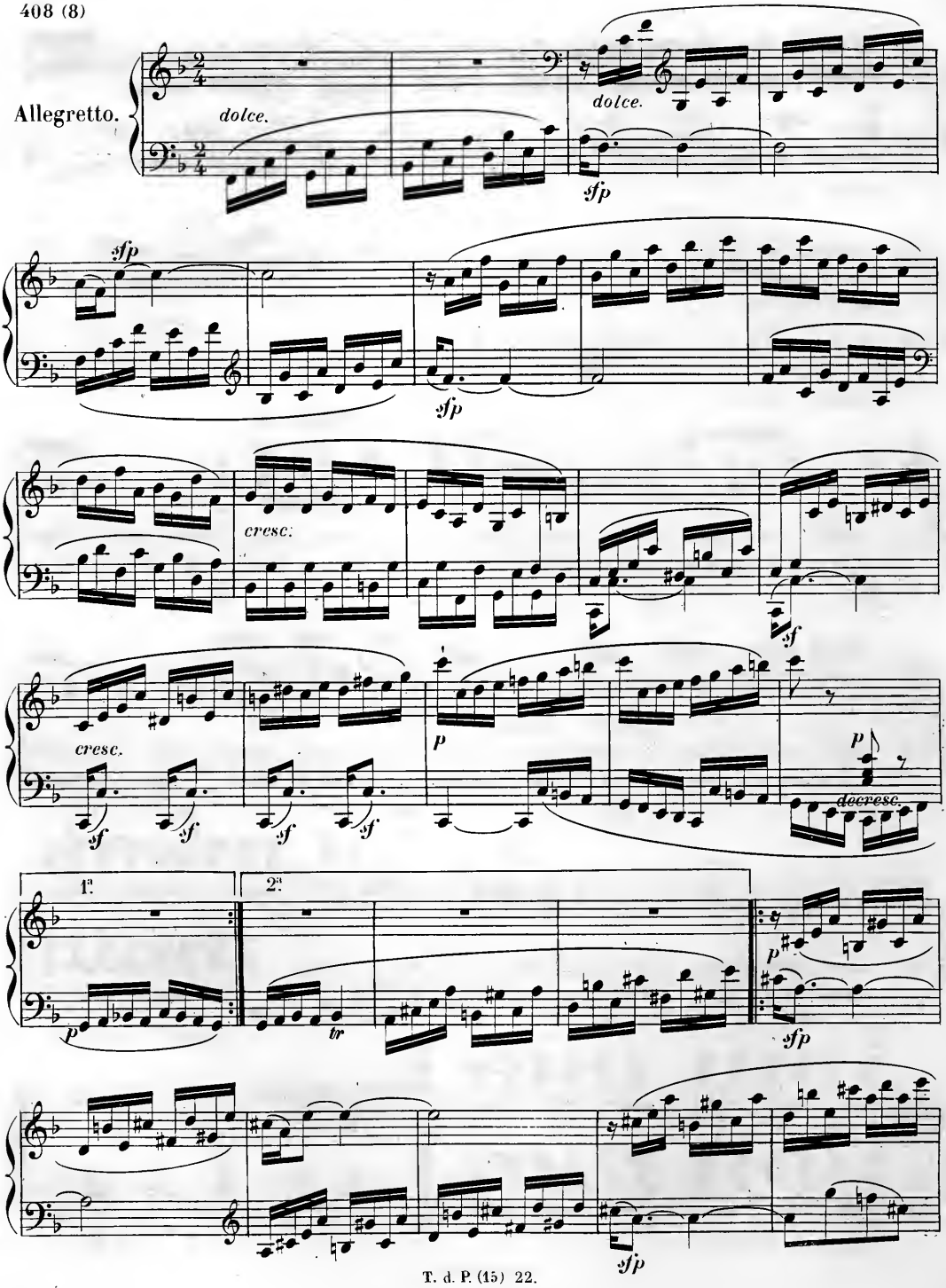

sempre forte
e staccato.
sempre forte
e staccato.

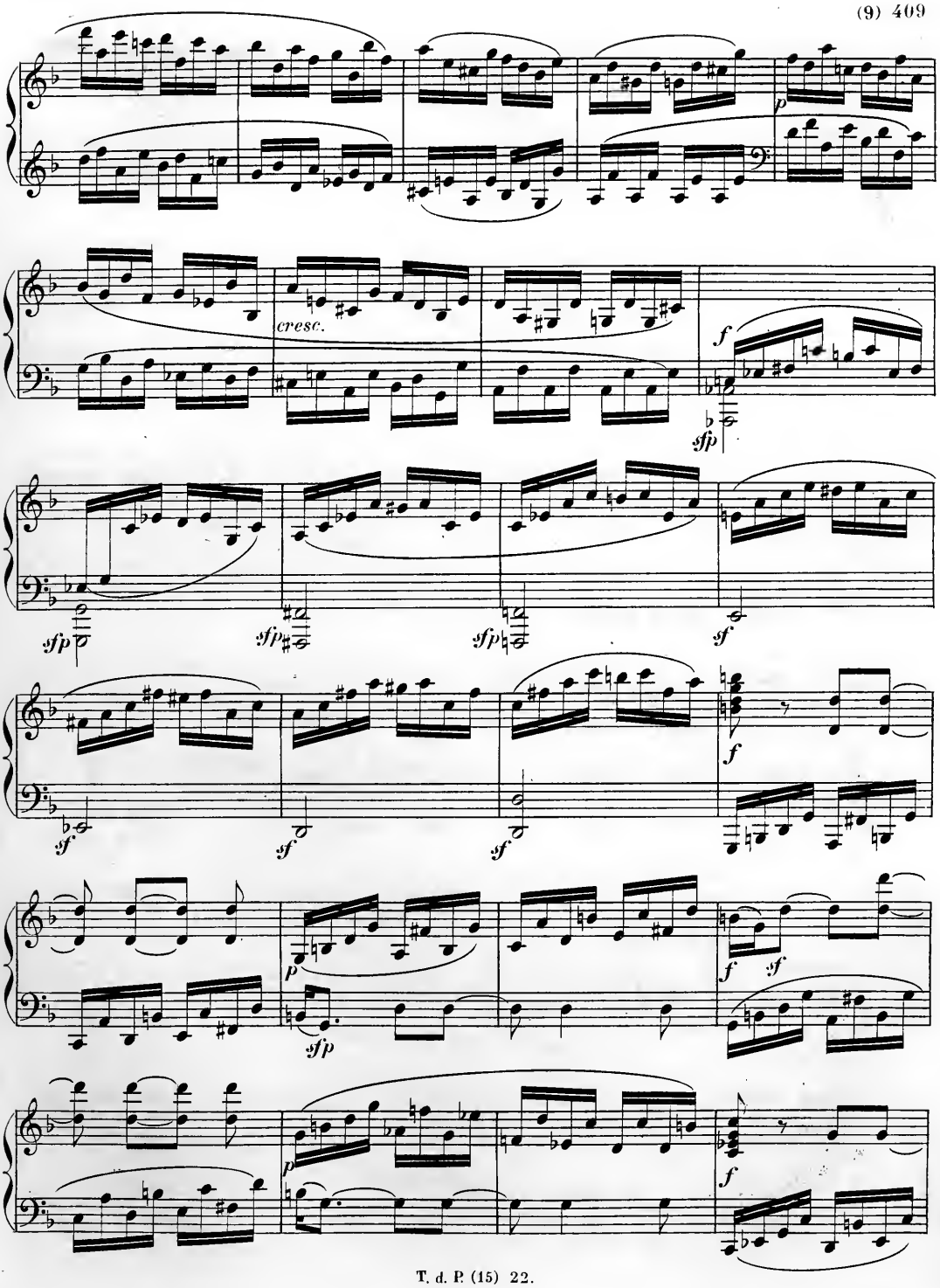

decrescendo.
pp
cresc.
p
pp
p
sf
sf
cresc.

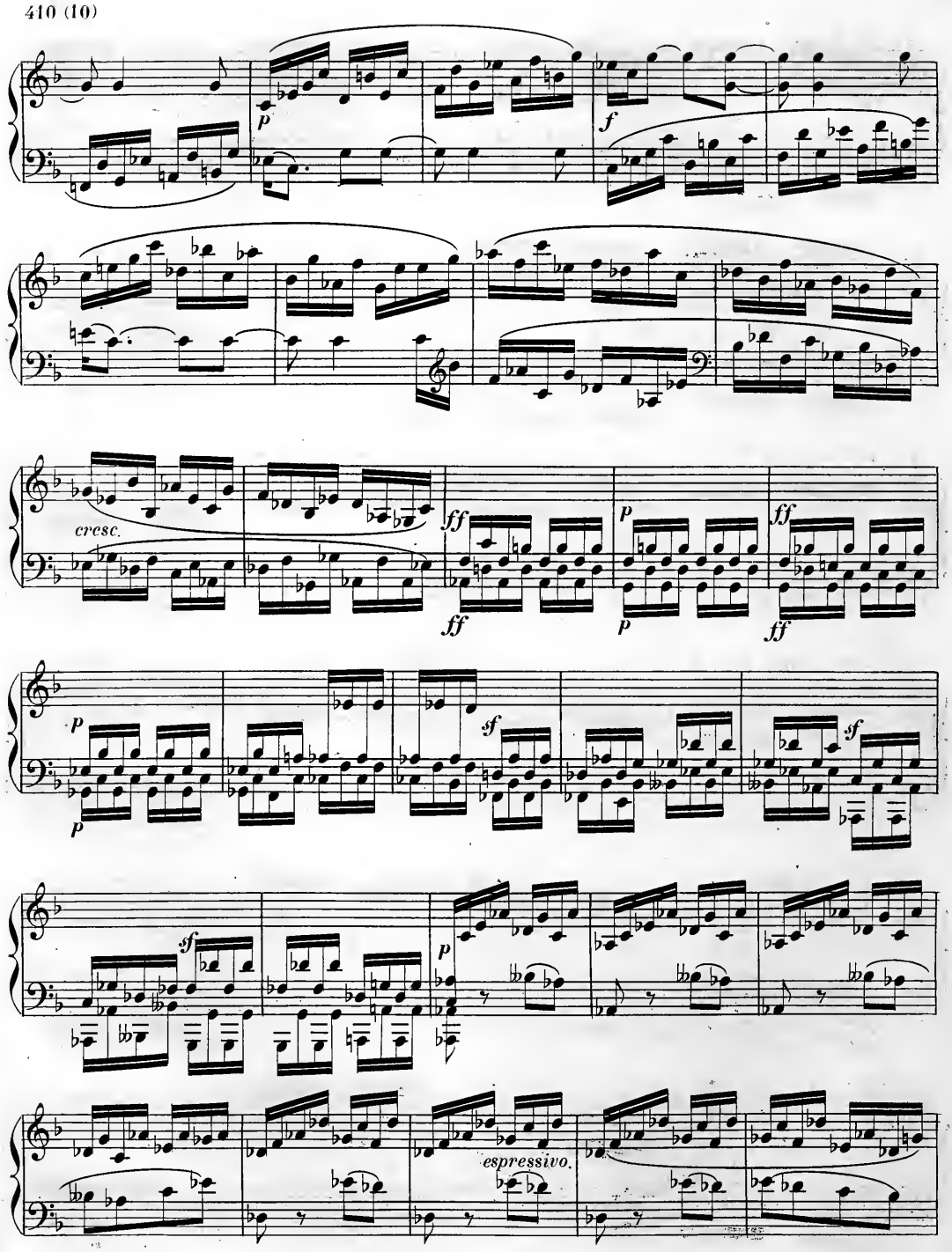

tr
sf
cresc.
sf
sempre forte
e staccato.
sempre forte
e staccato.
f
f
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
f
sf
sf
sf
p
ff
sf
sf
p

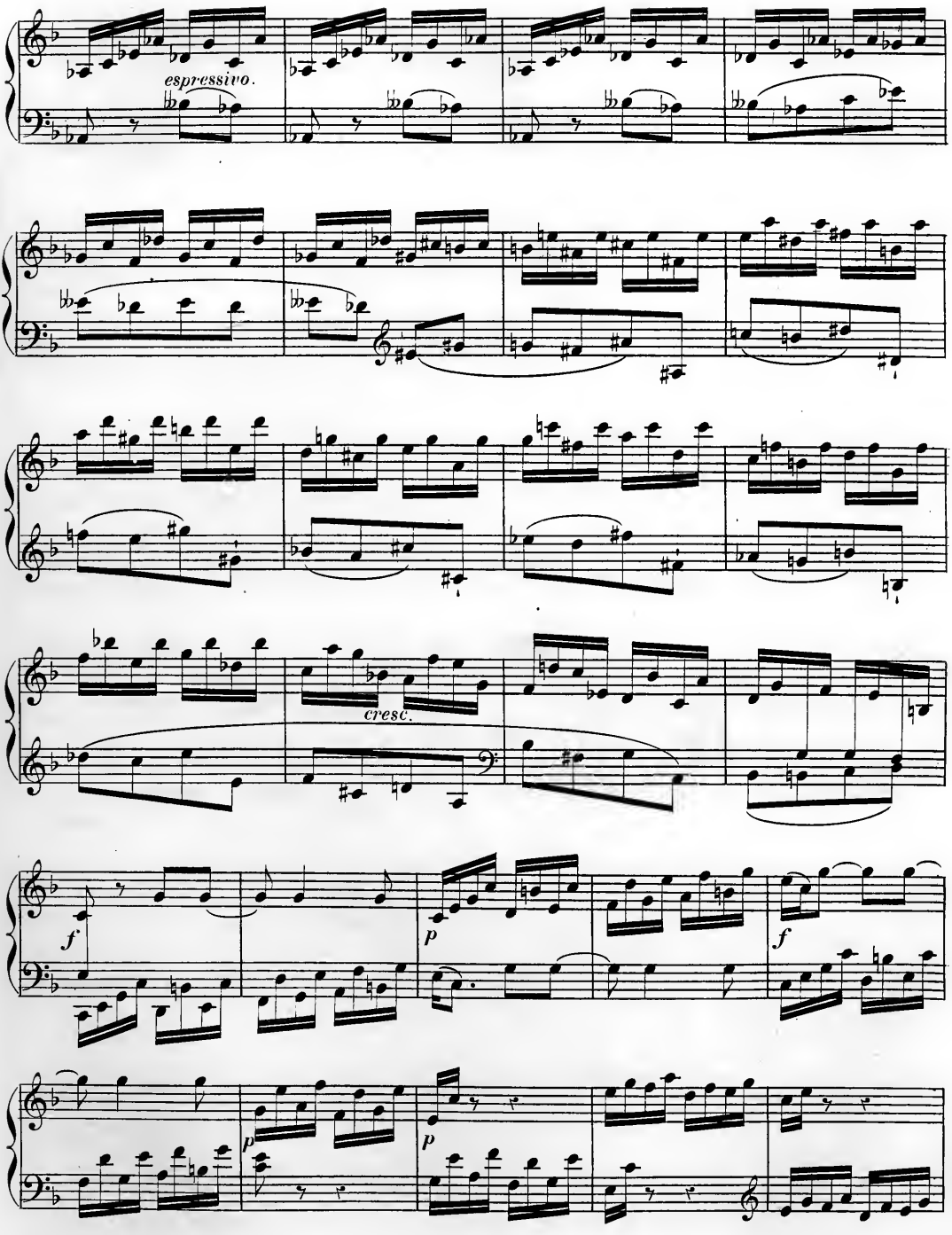

sf
sf
tr
cresc.
sf
p
5
6
6
6
6
cresc.

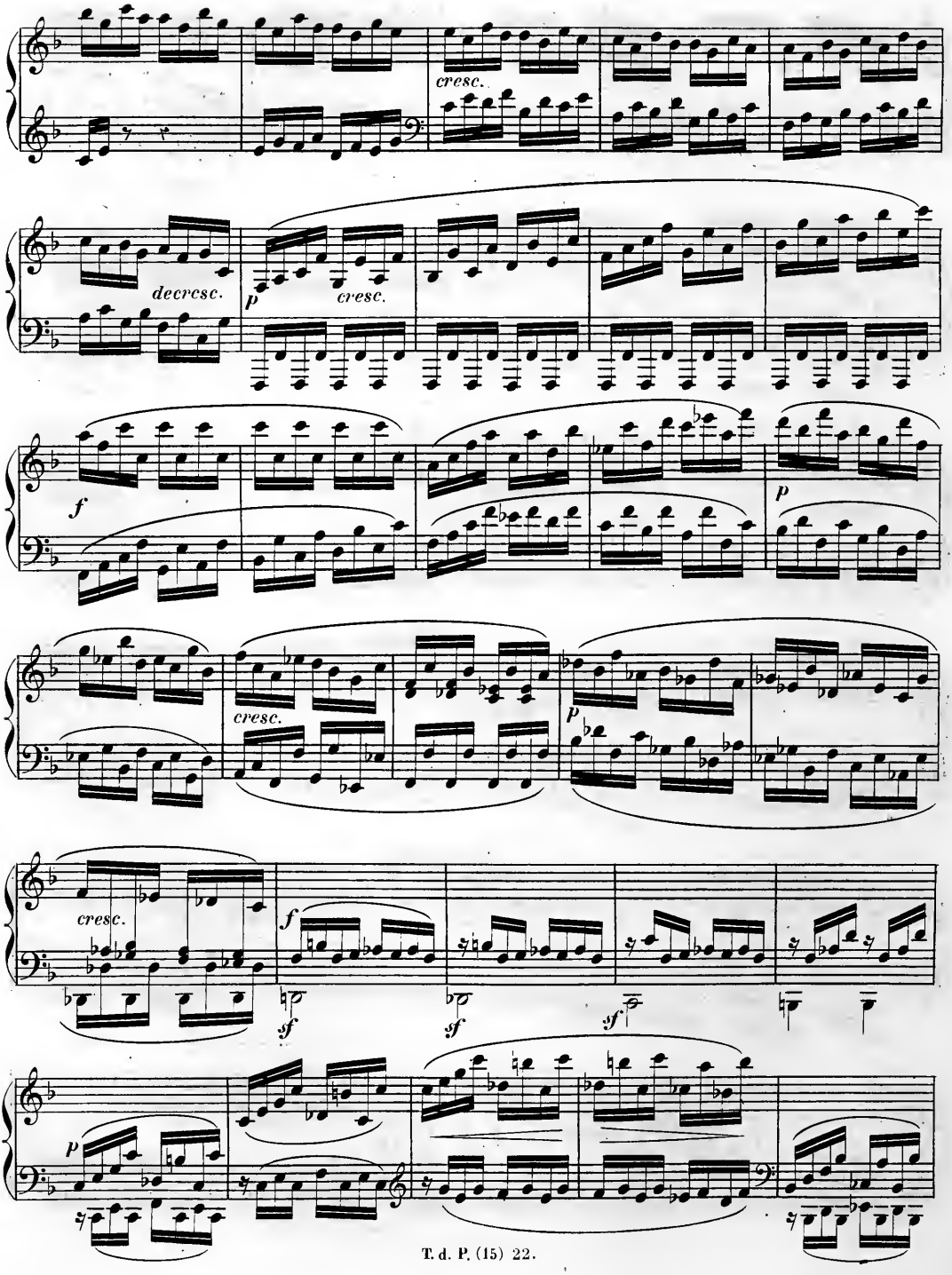

sf
fp
Adagio.
Tempo I°
mezza voce.
cresc.
ff
decresc.
pp
pp

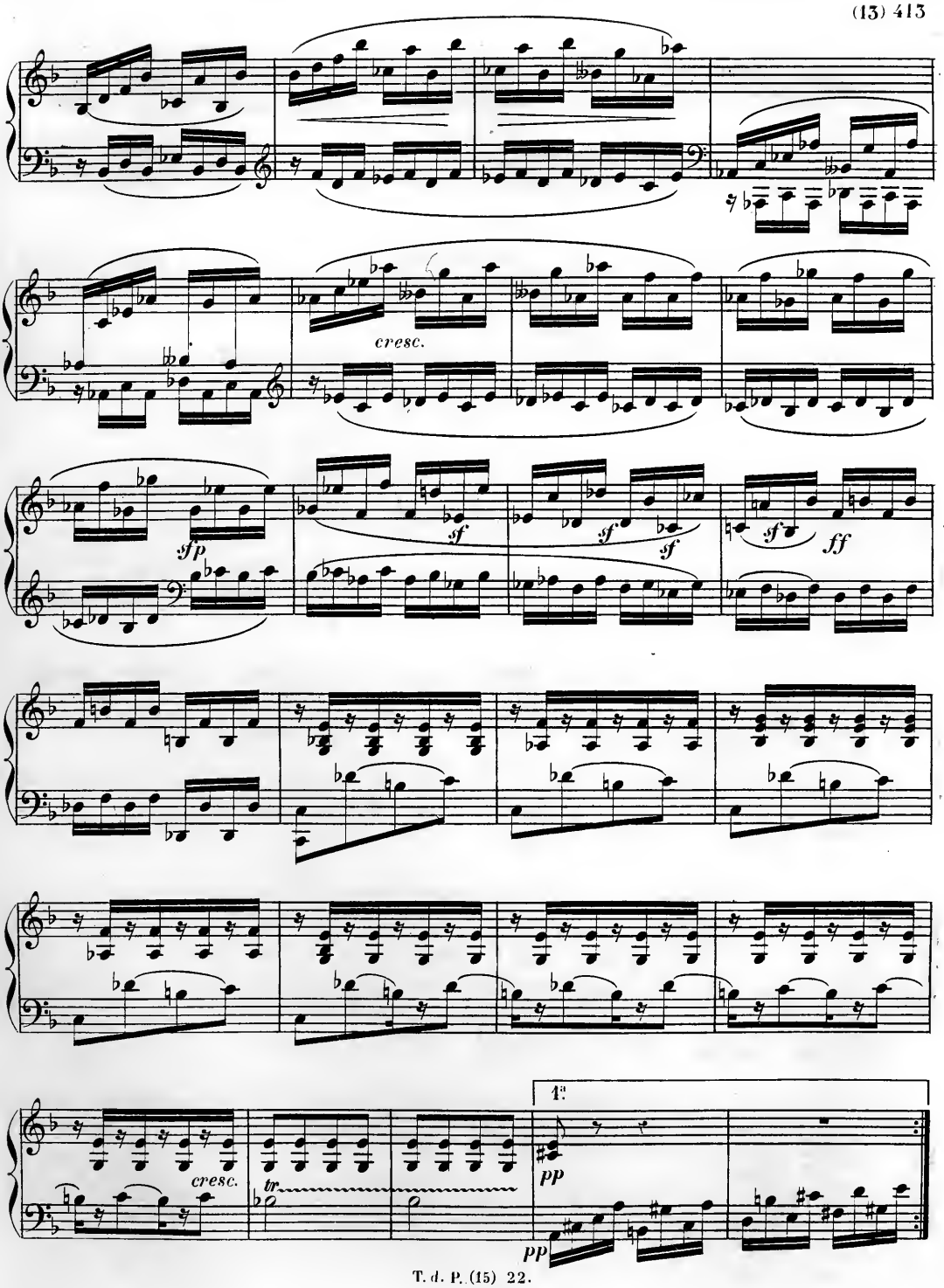

Allegretto.
dolce.
dolce.
sfp
sfp
sfp
cresc.
sf
cresc.
sf
sf
sf
sf
p
p
decresc.
1.
2.
p
tr
p
sfp
sfp

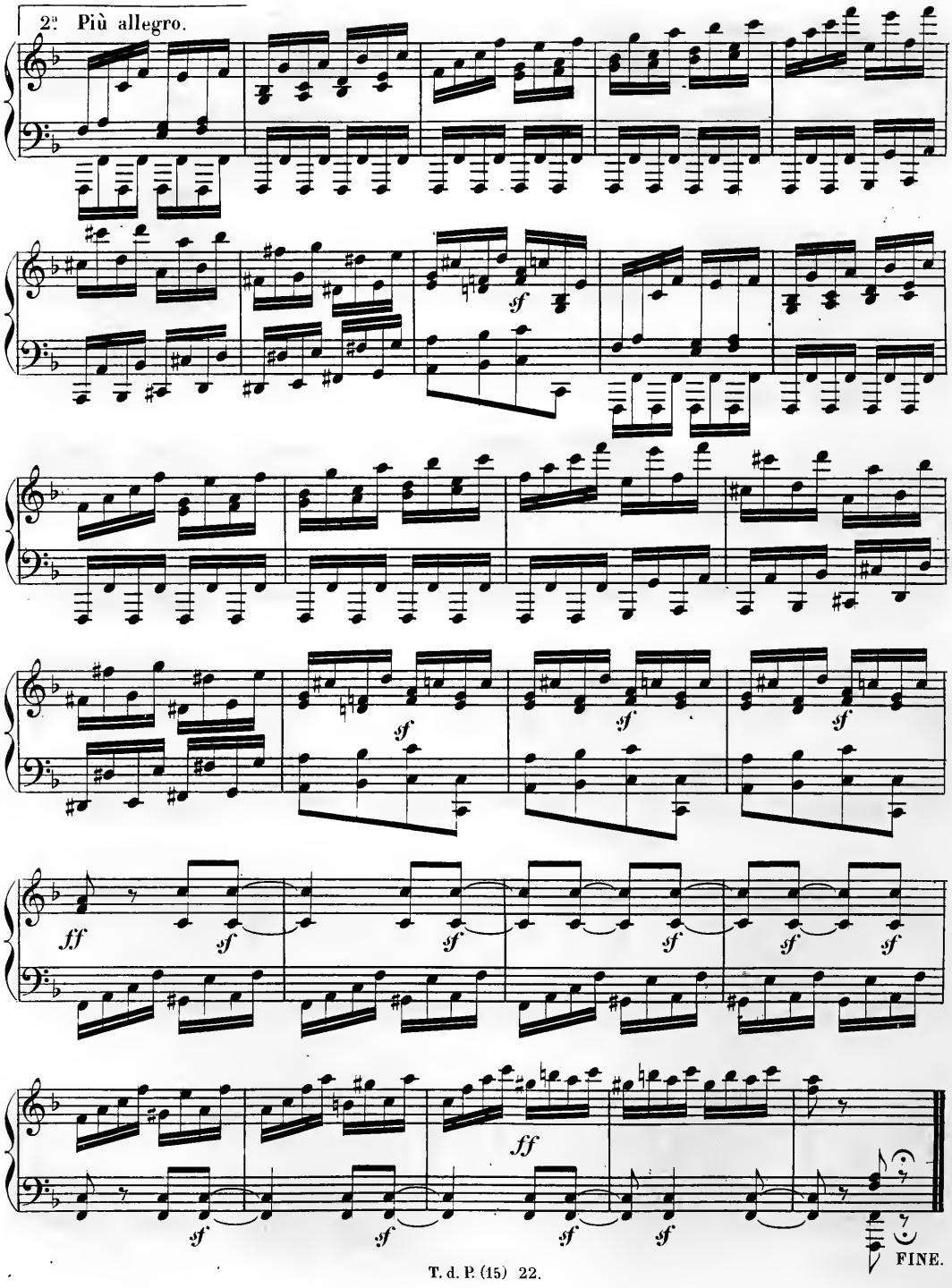

p
cresc.
f
sfp
sfp
sfp
sf
sf
sf
sf
f
p
sfp
f
sf
p
f


p
f
cresc.
ff
ff
p
ff
p
p
sf
sf
sf
p
espressivo.


espressivo.
cresc.
f
p
p
p
f


cresc.
decresc.
p
cresc.
f
p
cresc.
p
cresc.
f
sf
sf
sf
p


cresc.
sfp
sf
sf
sf
sf
ff
cresc.
tr
1.a
pp
pp


2a Più allegro.
sf
sf
sf
sf
sf
sf
ff
sf
sf
sf
sf
sf
ff
sf
sf
sf
sf
FINE.

SONATE

pour le

PIANO — FORTE,

DÉDIÉE

à M.r le Comte François de **BRUNSWICK**

PAR

L. VAN BEETHOVEN.

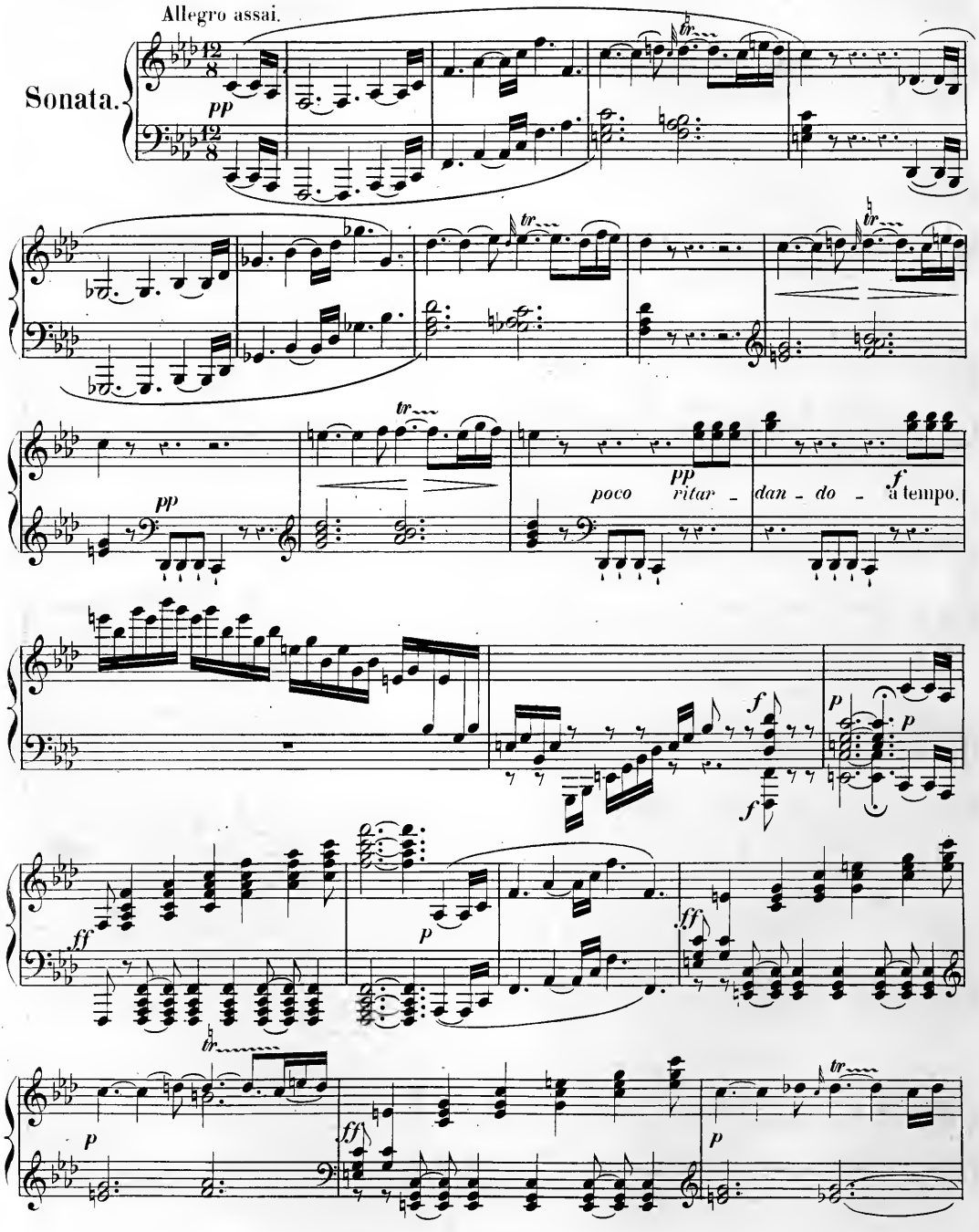
Œuvre 57. **Prix:**

Corrigée d'après le manuscrit original de l'auteur appartenant à M.r R. Baillot.

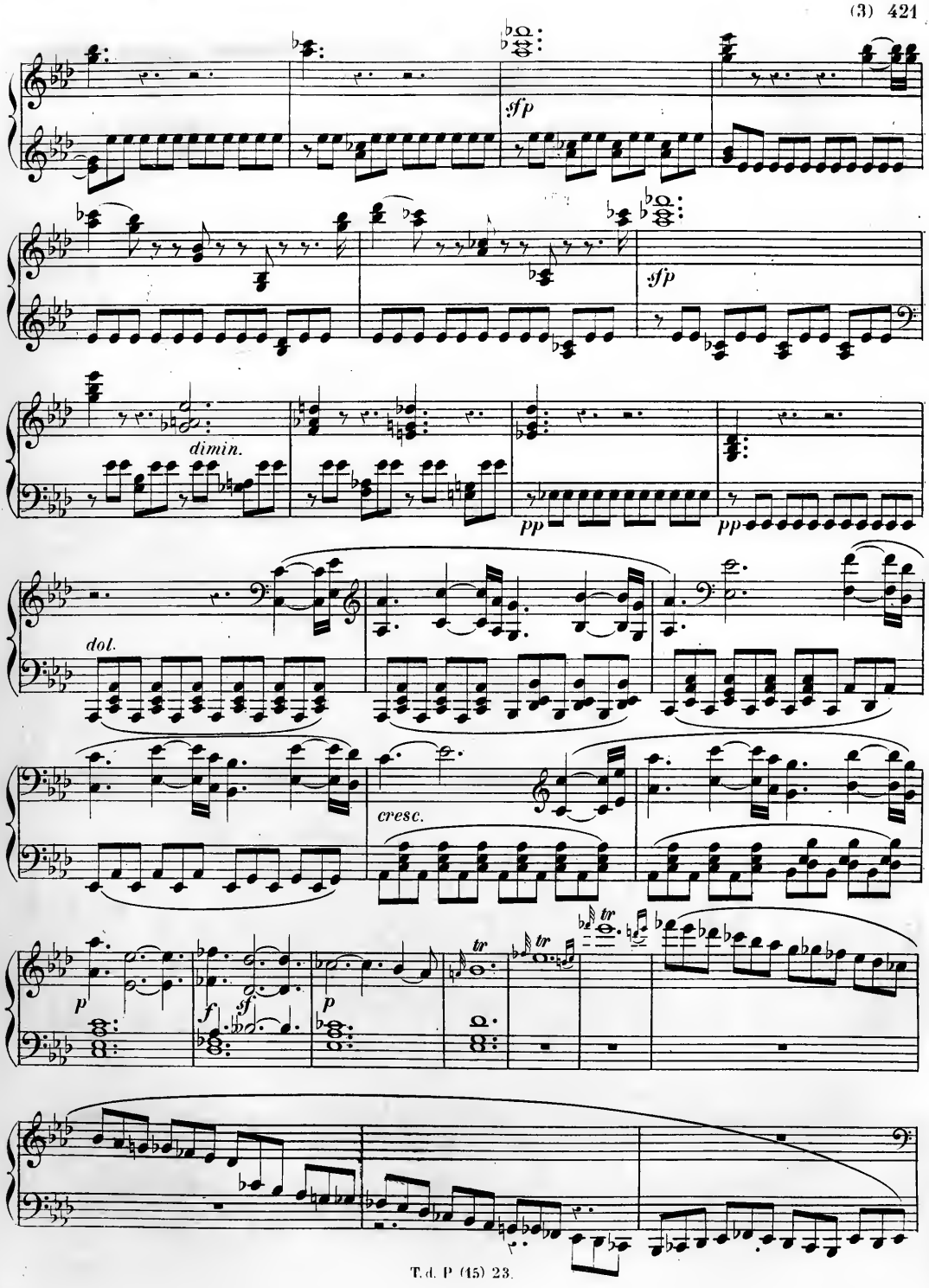
PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS, 1865.

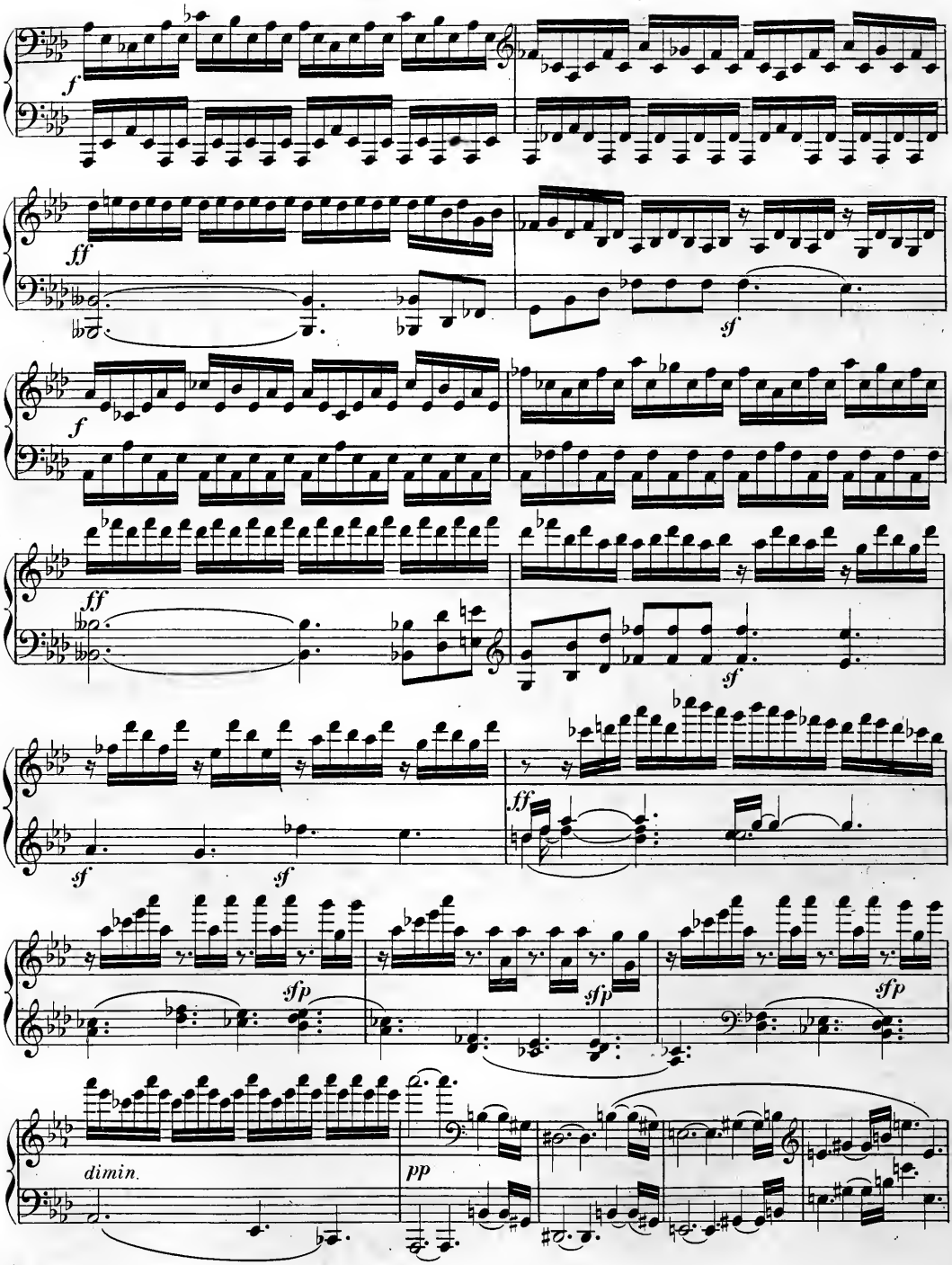
T. d. P. (15) 23.

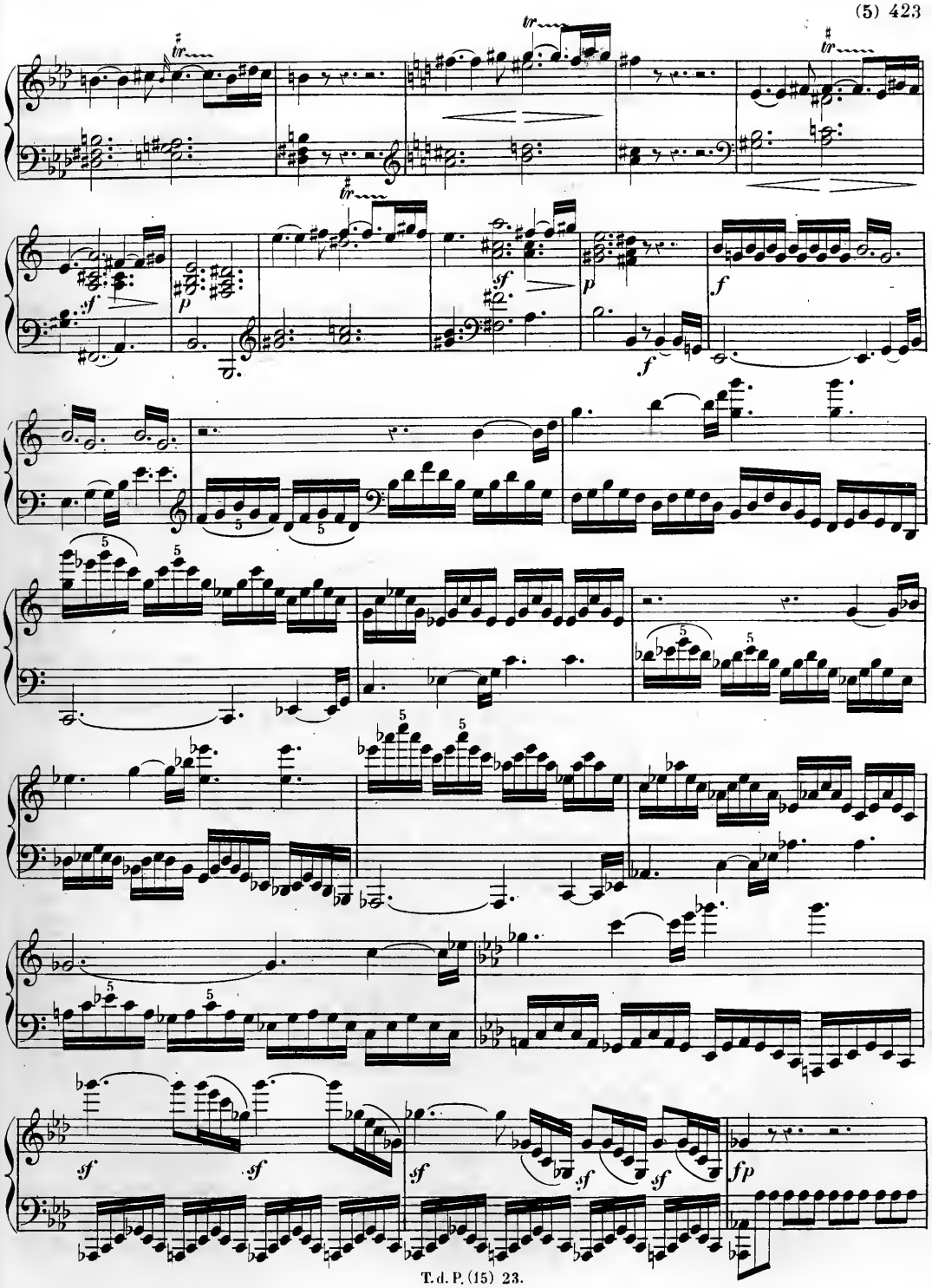
L. van BEETHOVEN, Op: 57.

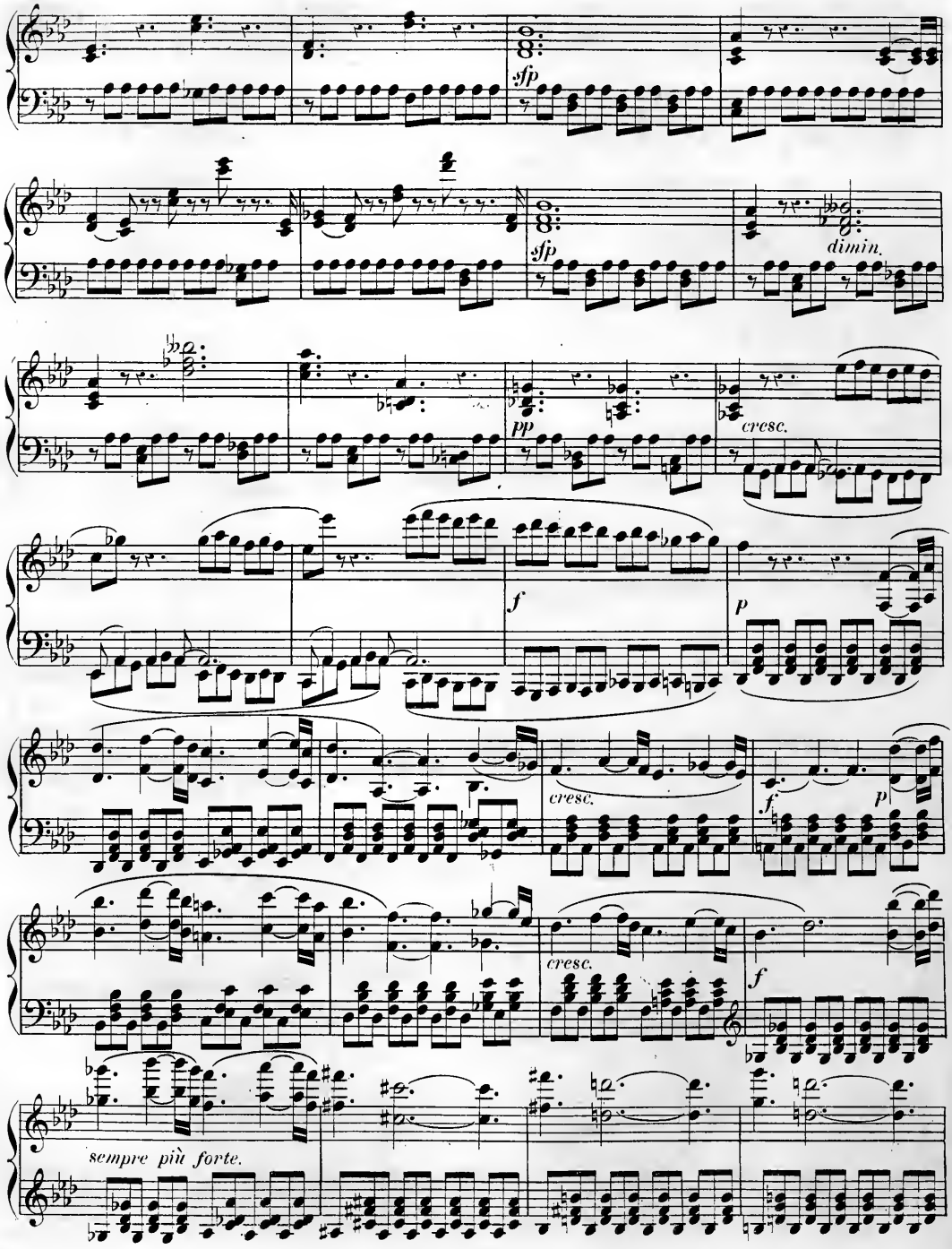


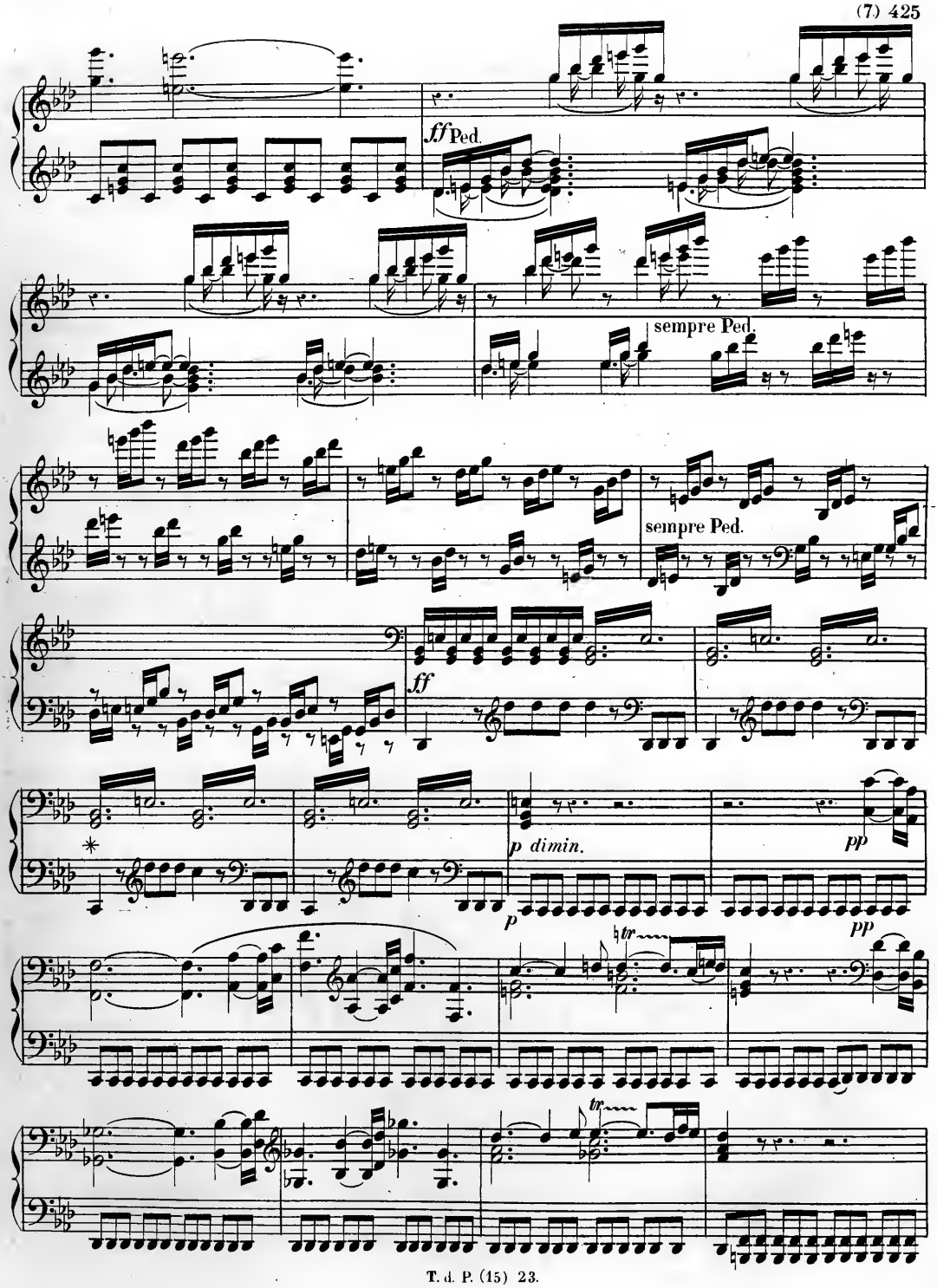
Paris, Imp: AROUY, rue St Honoré, 67.

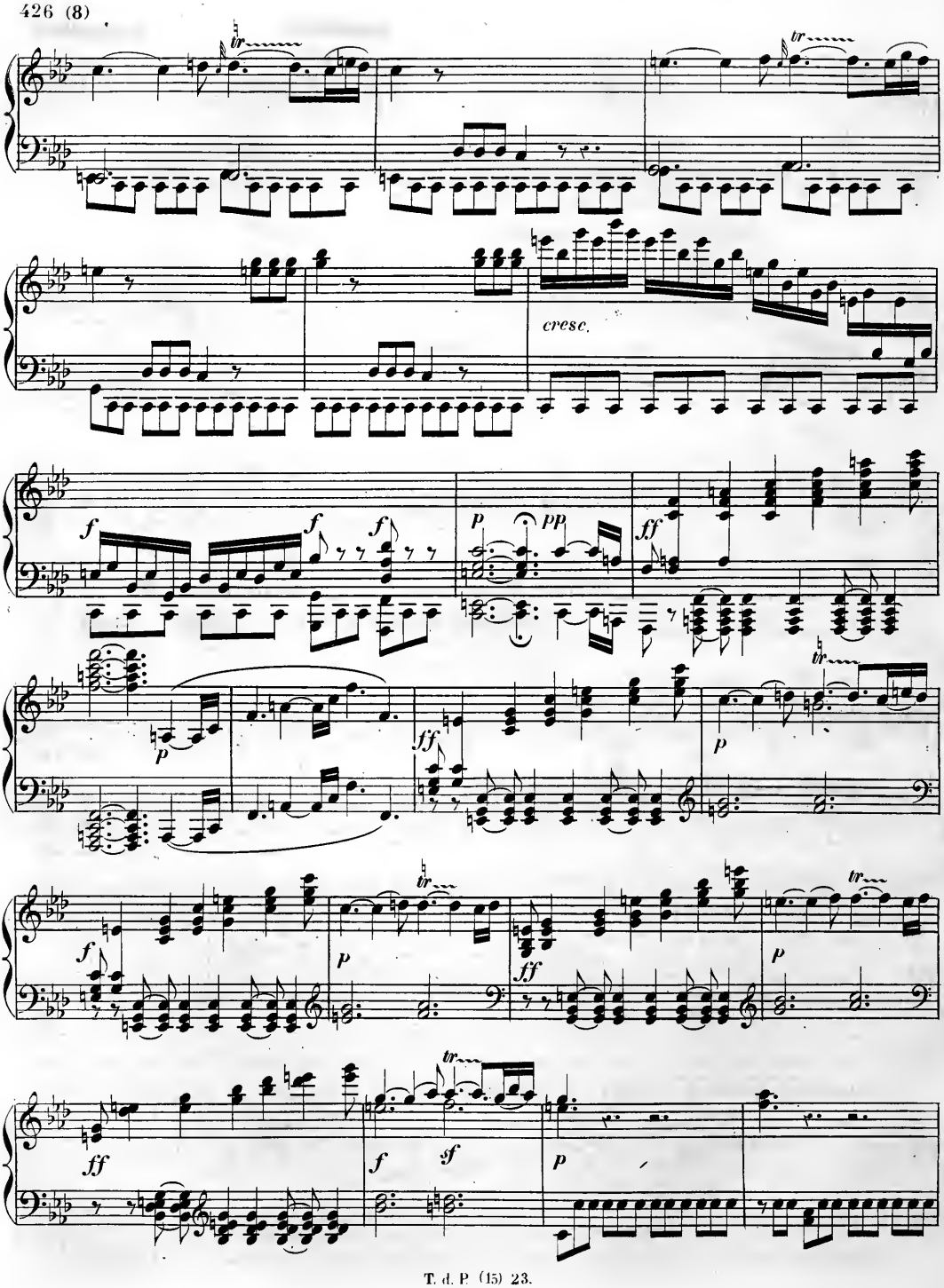

sfp
sfp
dimin.
pp
pp
dol.
cresc.
p
f
sf
p
tr
tr
tr

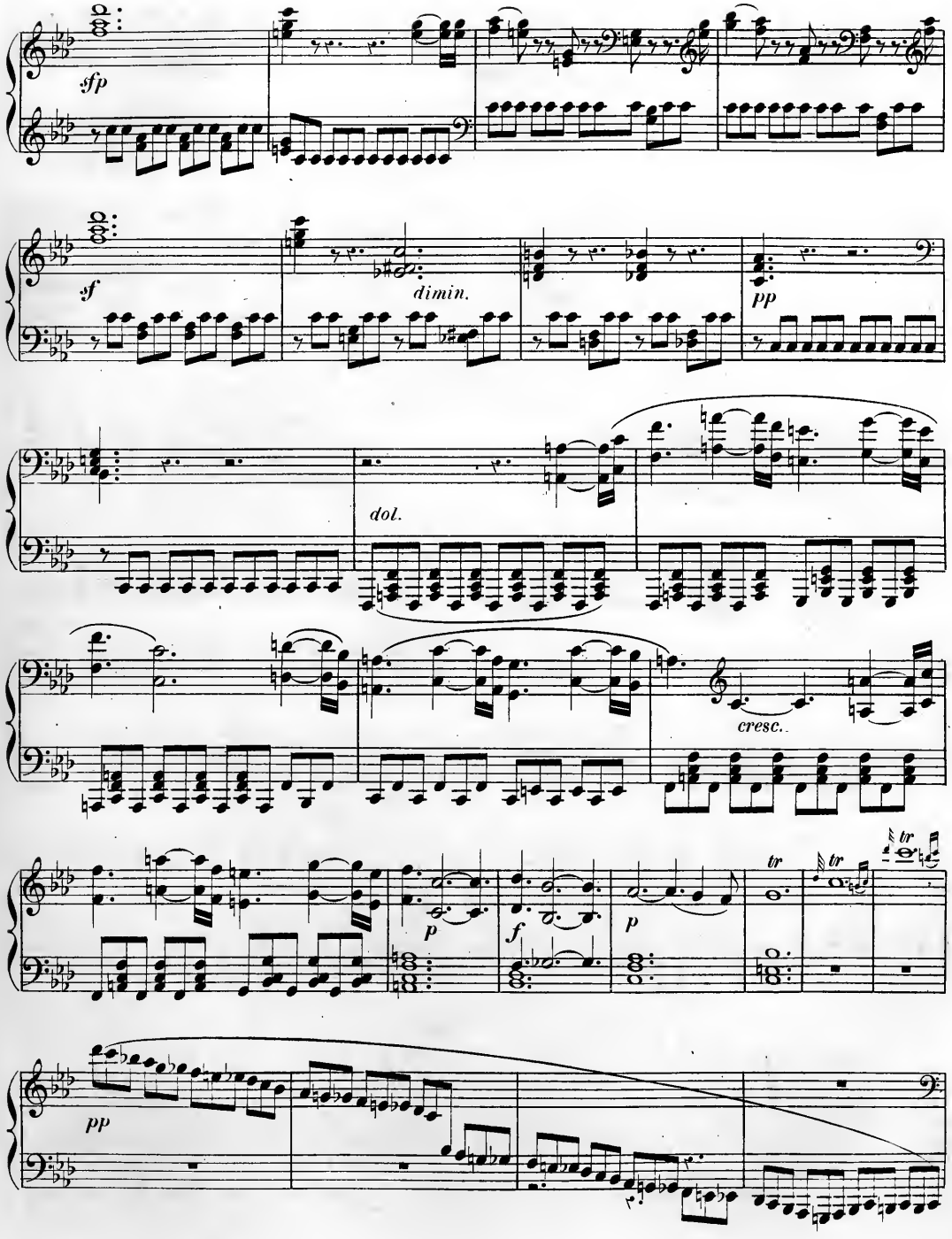

f
ff
sf
f
ff
sf
sf
sf
ff
sfp
sfp
sfp
dimin.
pp

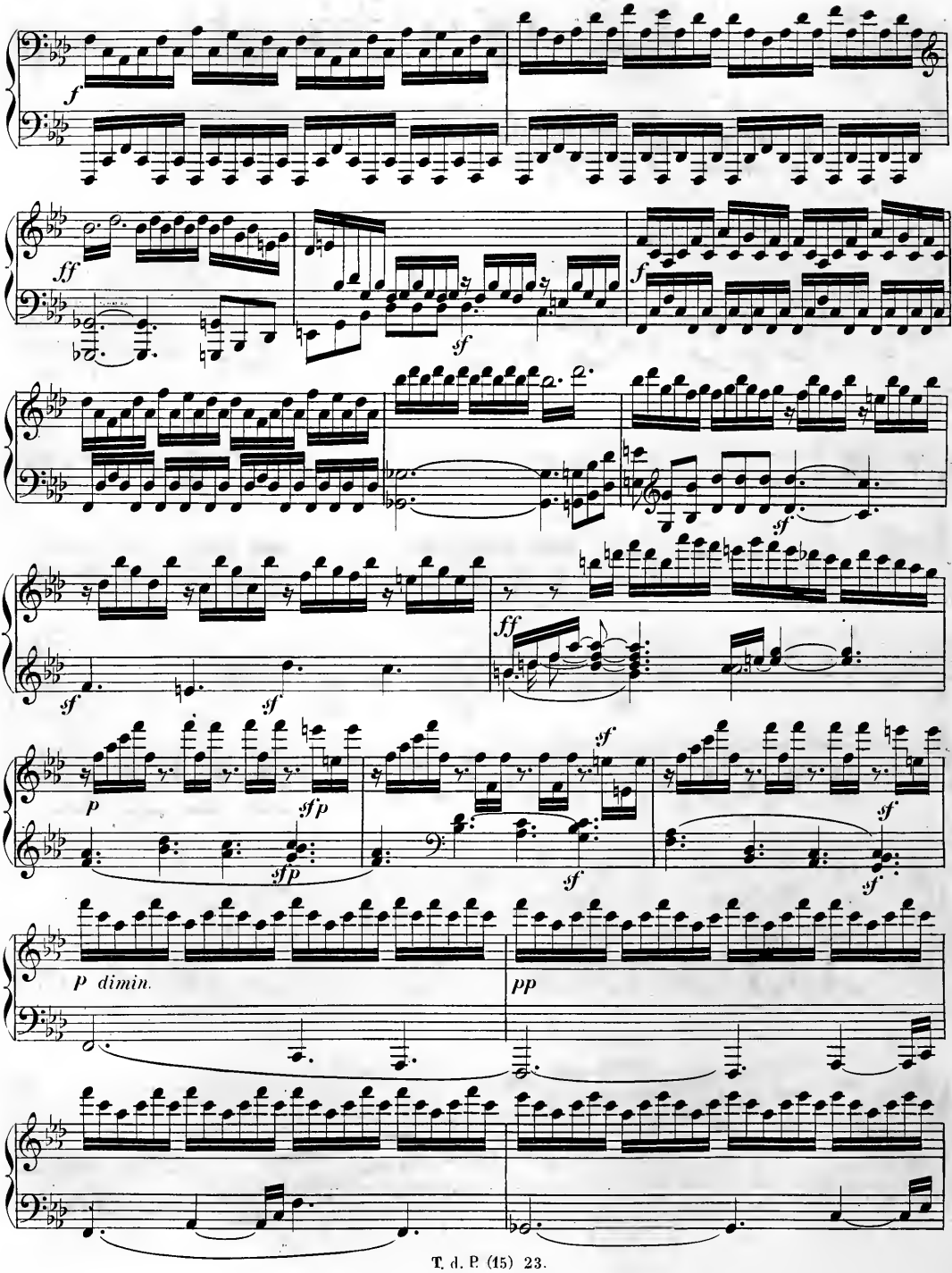

tr
sf
p
f
fp

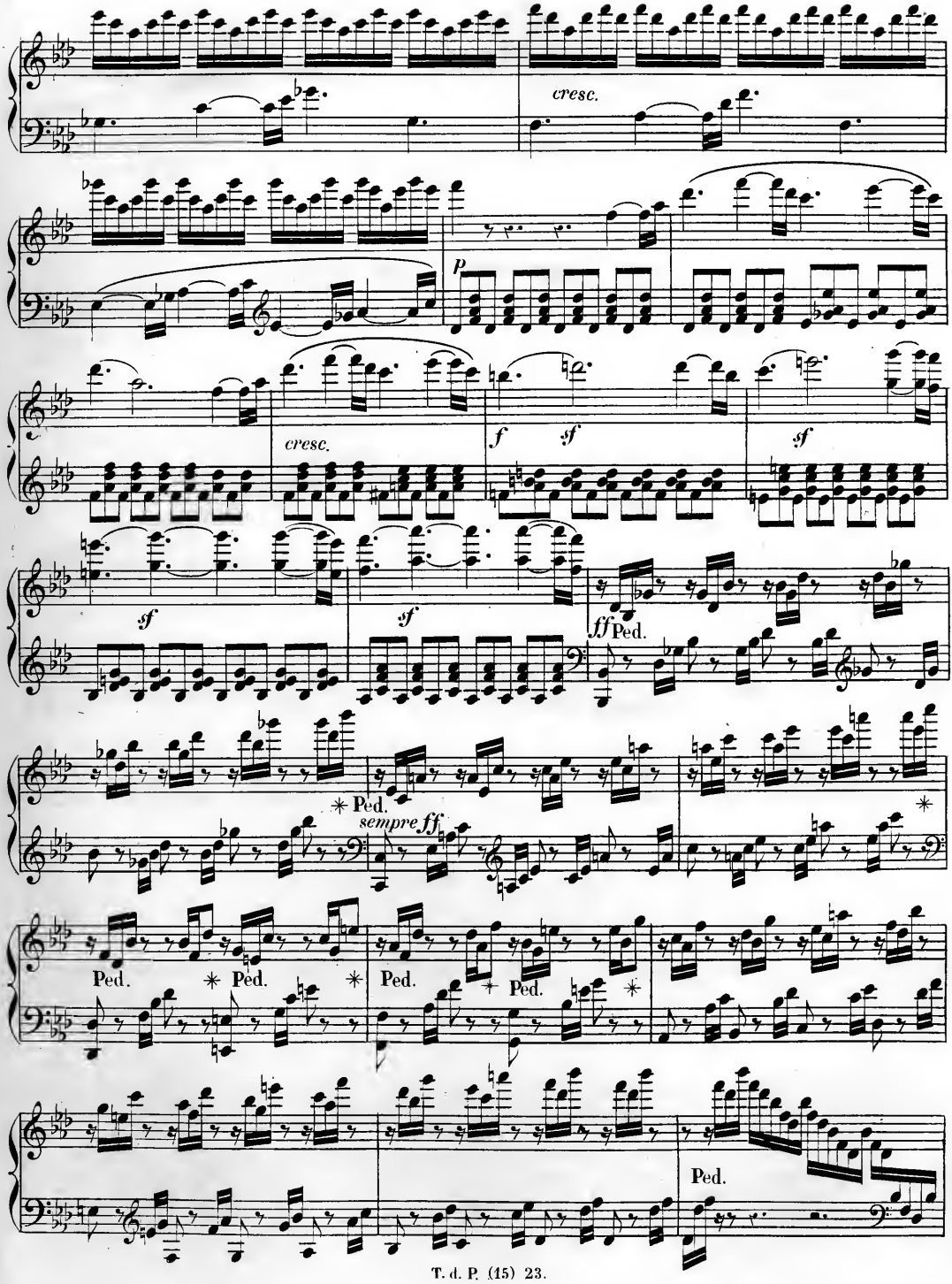

sfp
sfp
dimin.
pp
cresc.
f
p
cresc.
f
p
cresc.
f
sempre più forte.

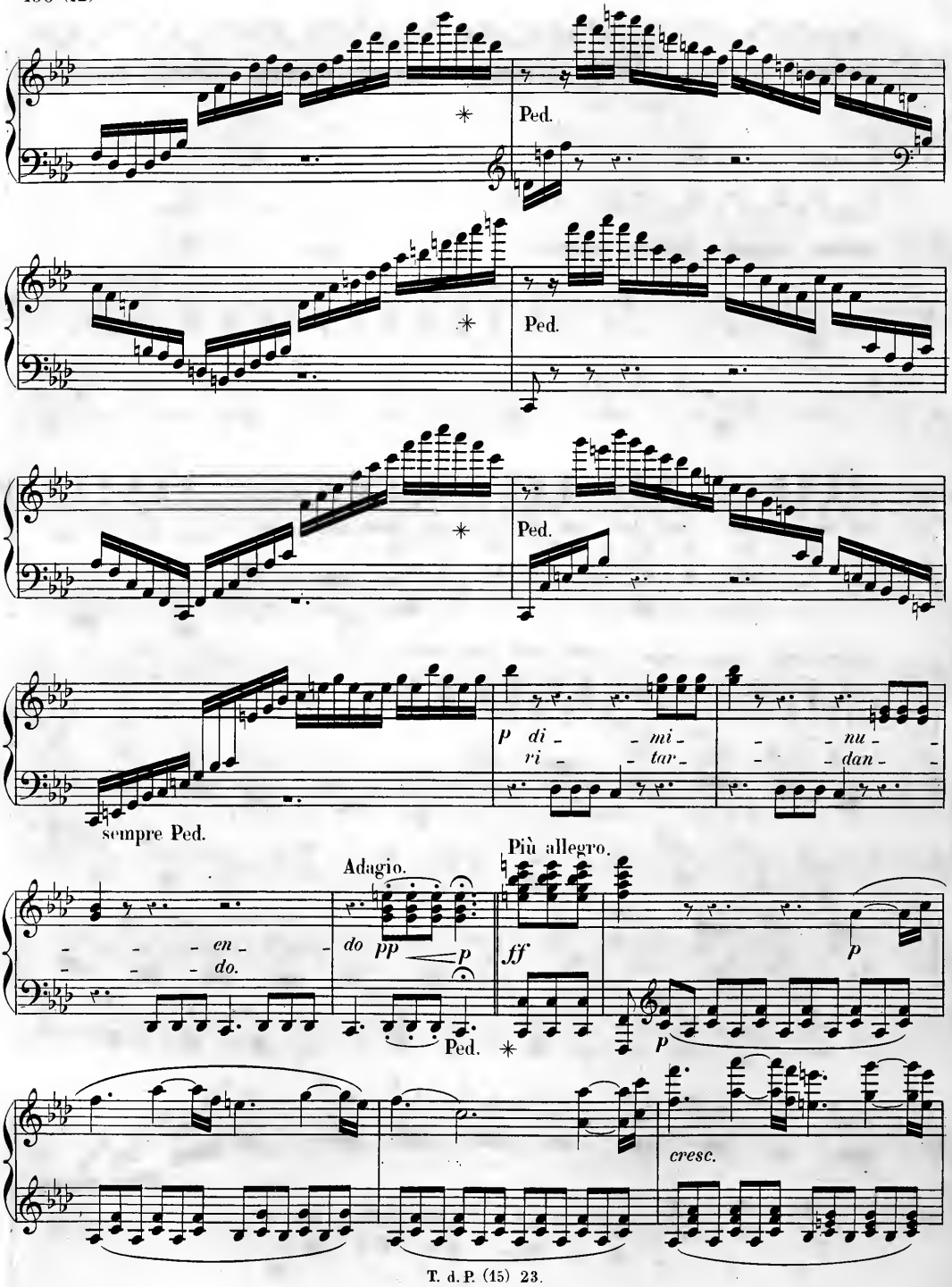

ff Ped.
sempre Ped.
sempre Ped.
ff
p dimin.
pp
p
pp
tr
tr

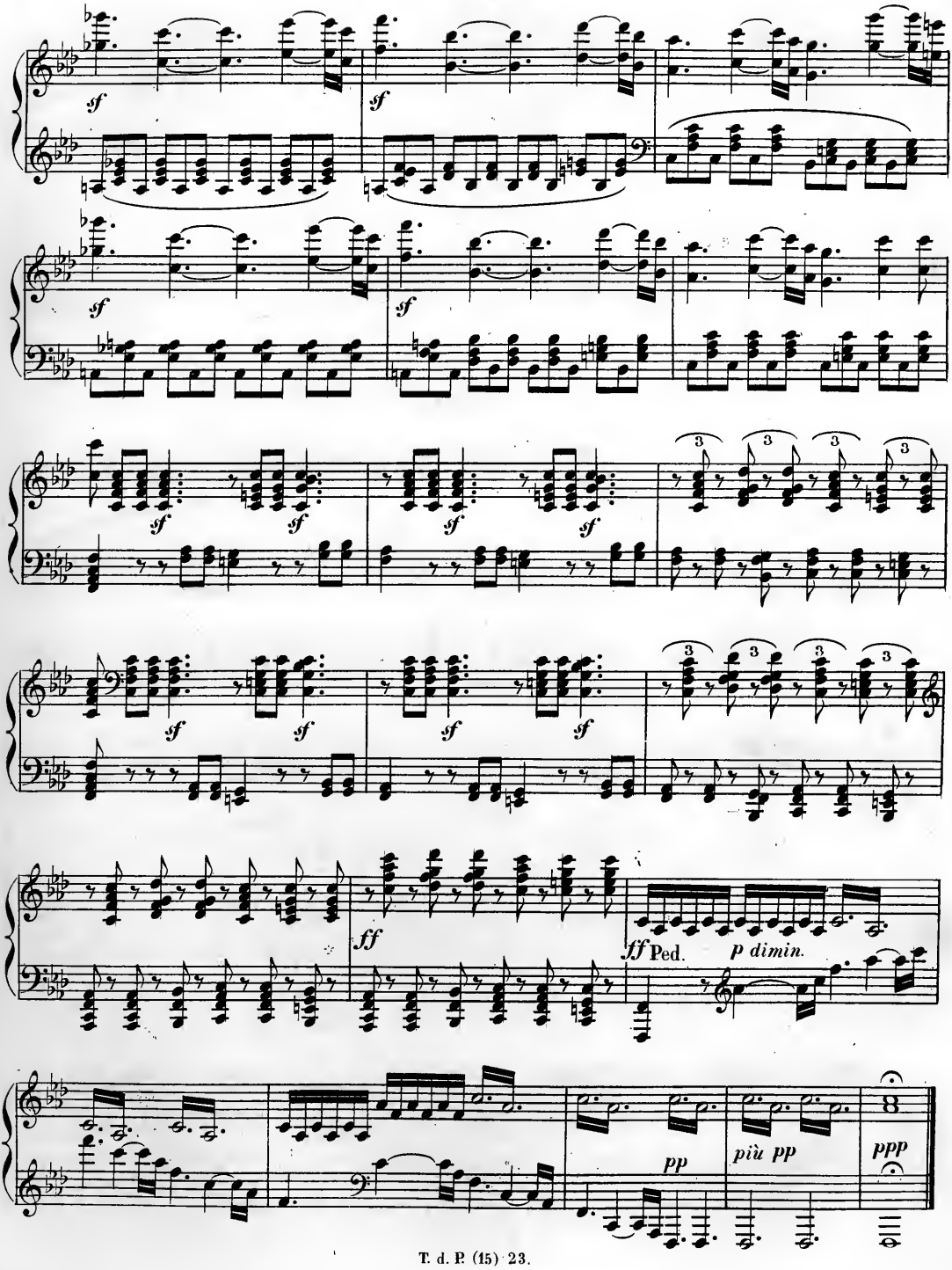

tr
tr
cresc.
f
f
f
p
pp
ff
p
tr
ff
p
tr
f
p
ff
p
tr
ff
f
sf
p

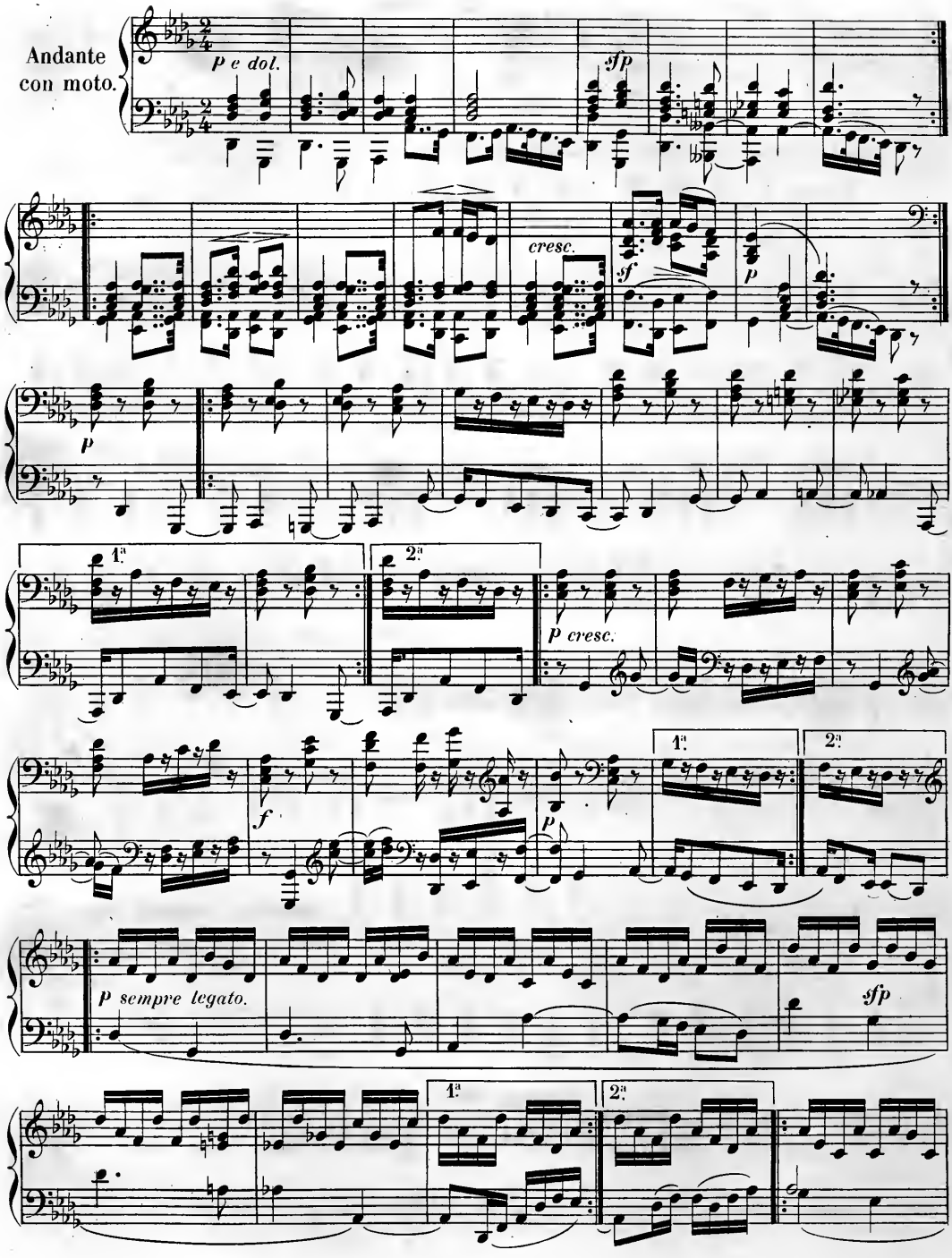

sfp
sf
dimin.
pp
dol.
cresc.
p
f
p
tr
tr
tr
pp

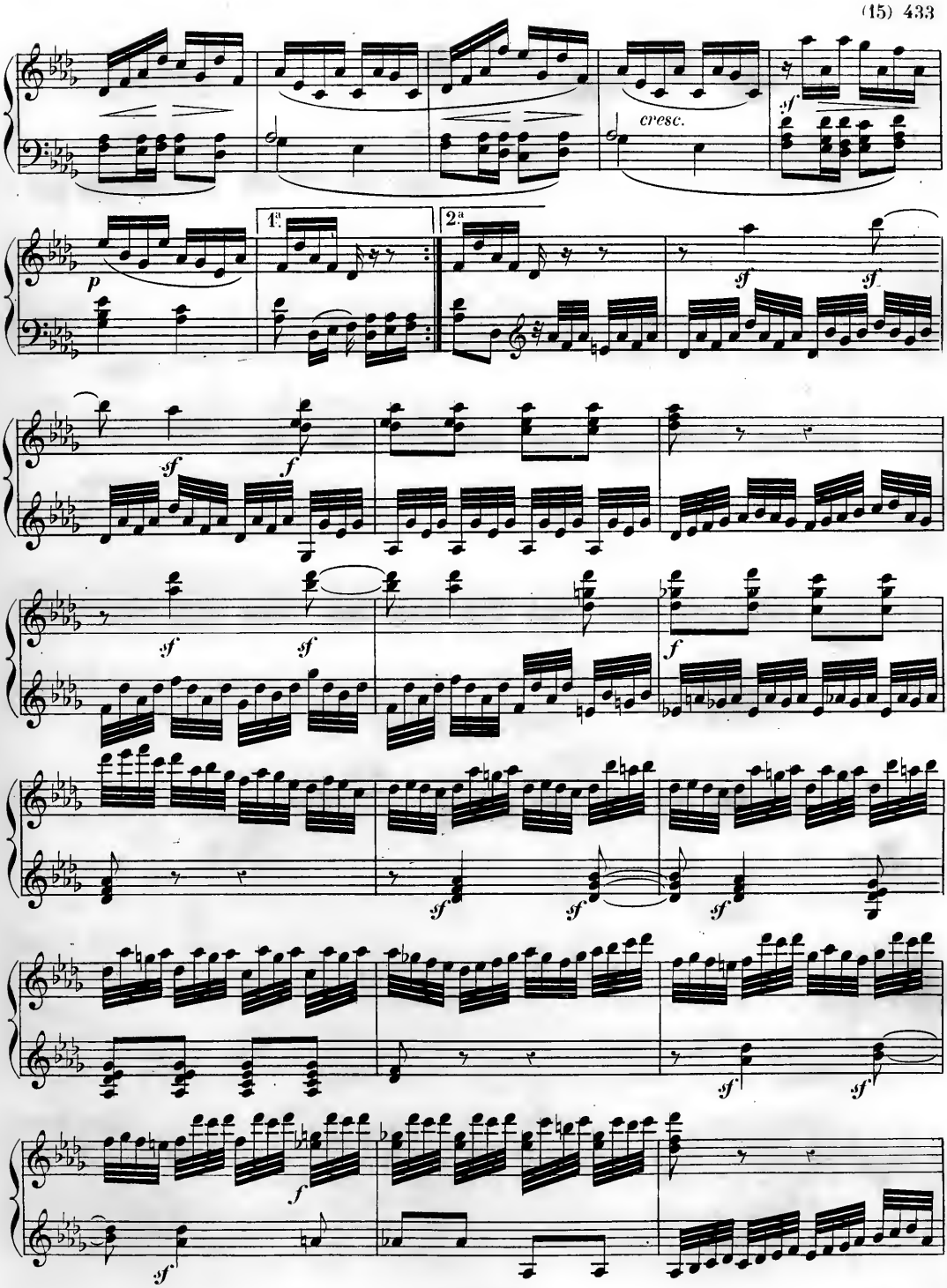

f
ff
sf
f
sf
sf
ff
sf
p
sf p
sf p
sf
sf
sf
p dimin.
pp

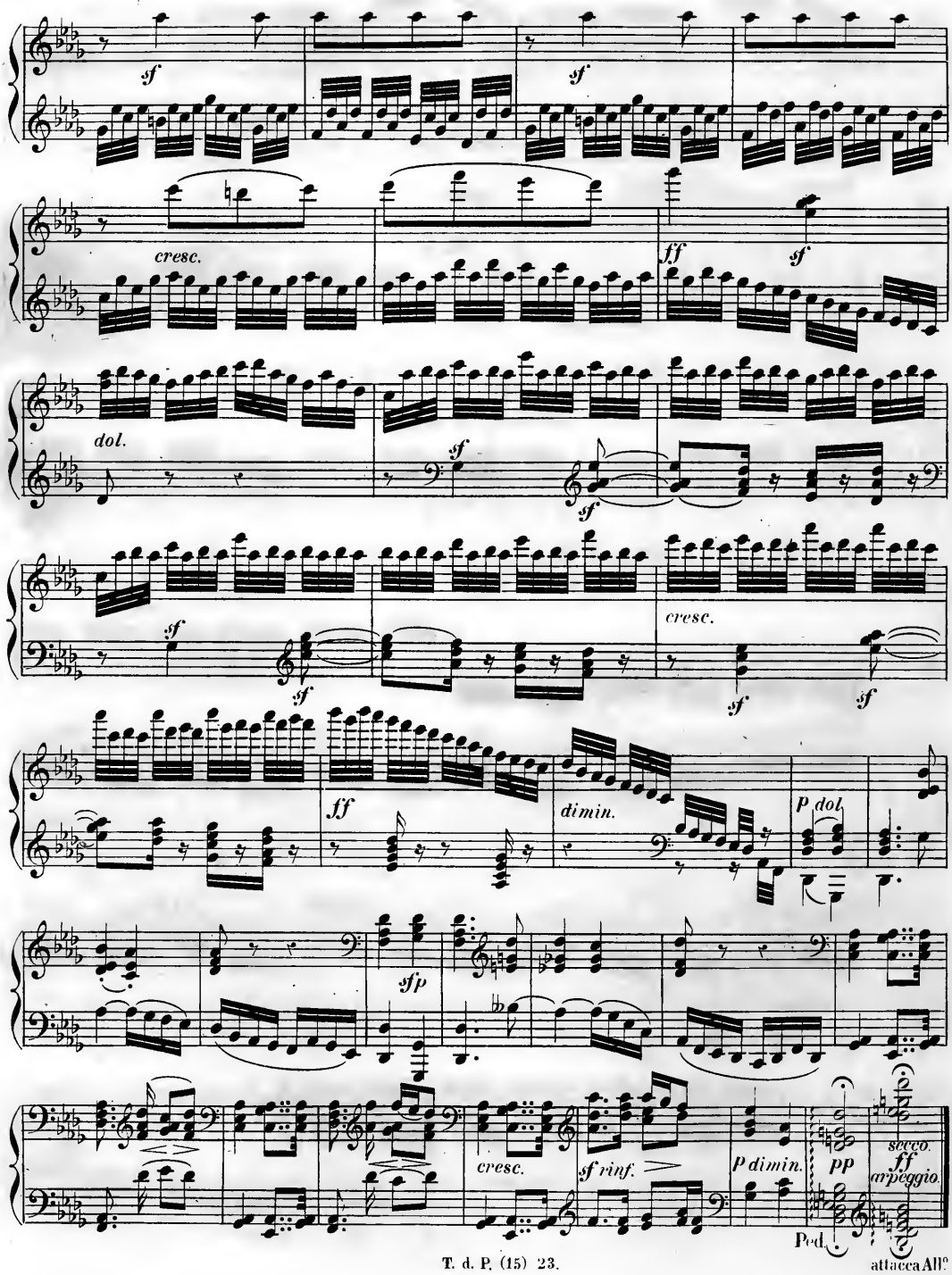

cresc.
p
cresc.
f
sf
sf
sf
sf
ff
Ped.
Ped.
sempre ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


Ped.
Ped.
Ped.
p di - - mi - - nu - -
ri - - tar - - dan - -
sempre Ped.
Adagio.
Più allegro.
- - - en - -
- - - do.
do pp p
ff
p
Ped.
p
cresc.

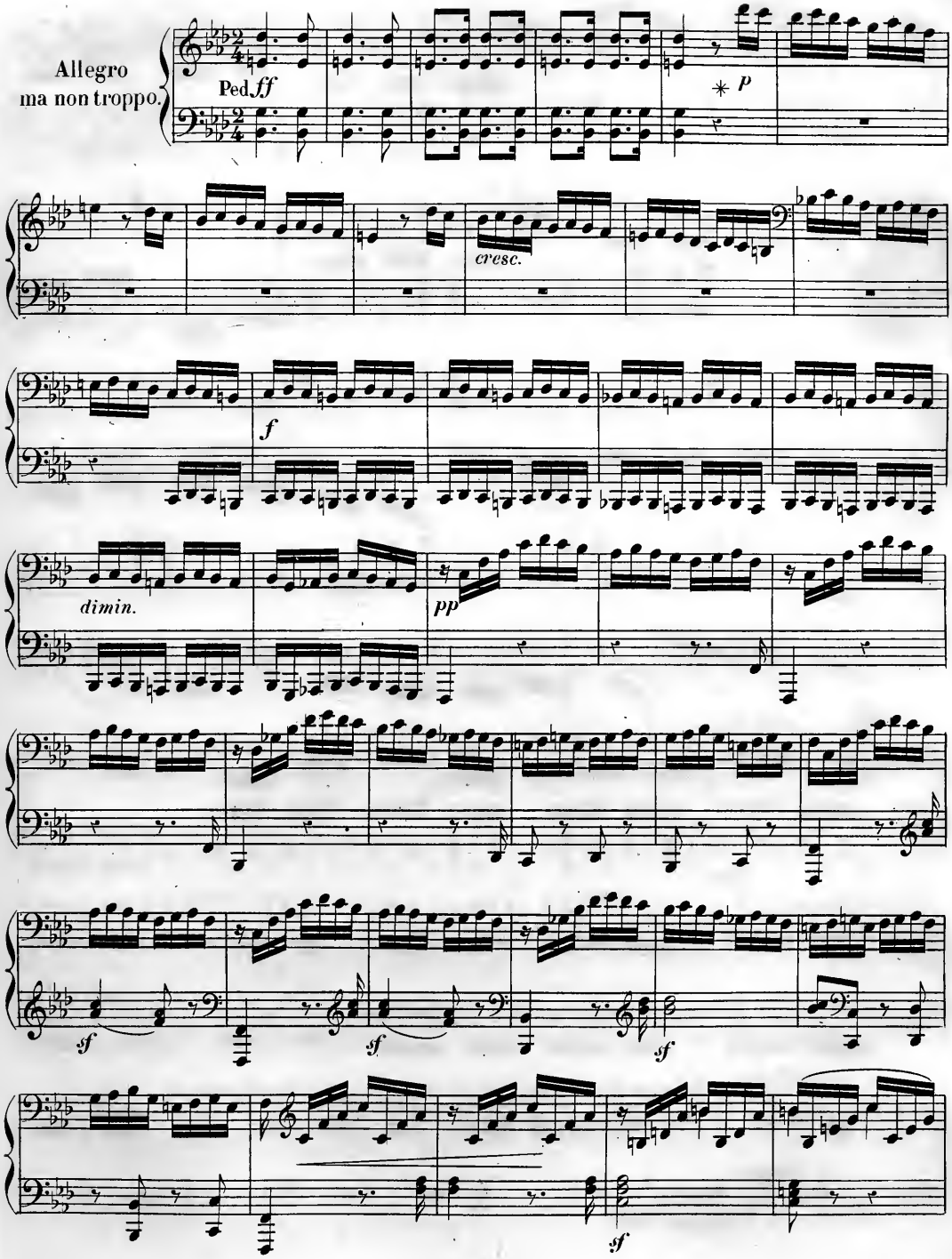

sf
ff
Ped.
p dimin.
pp
più pp
ppp

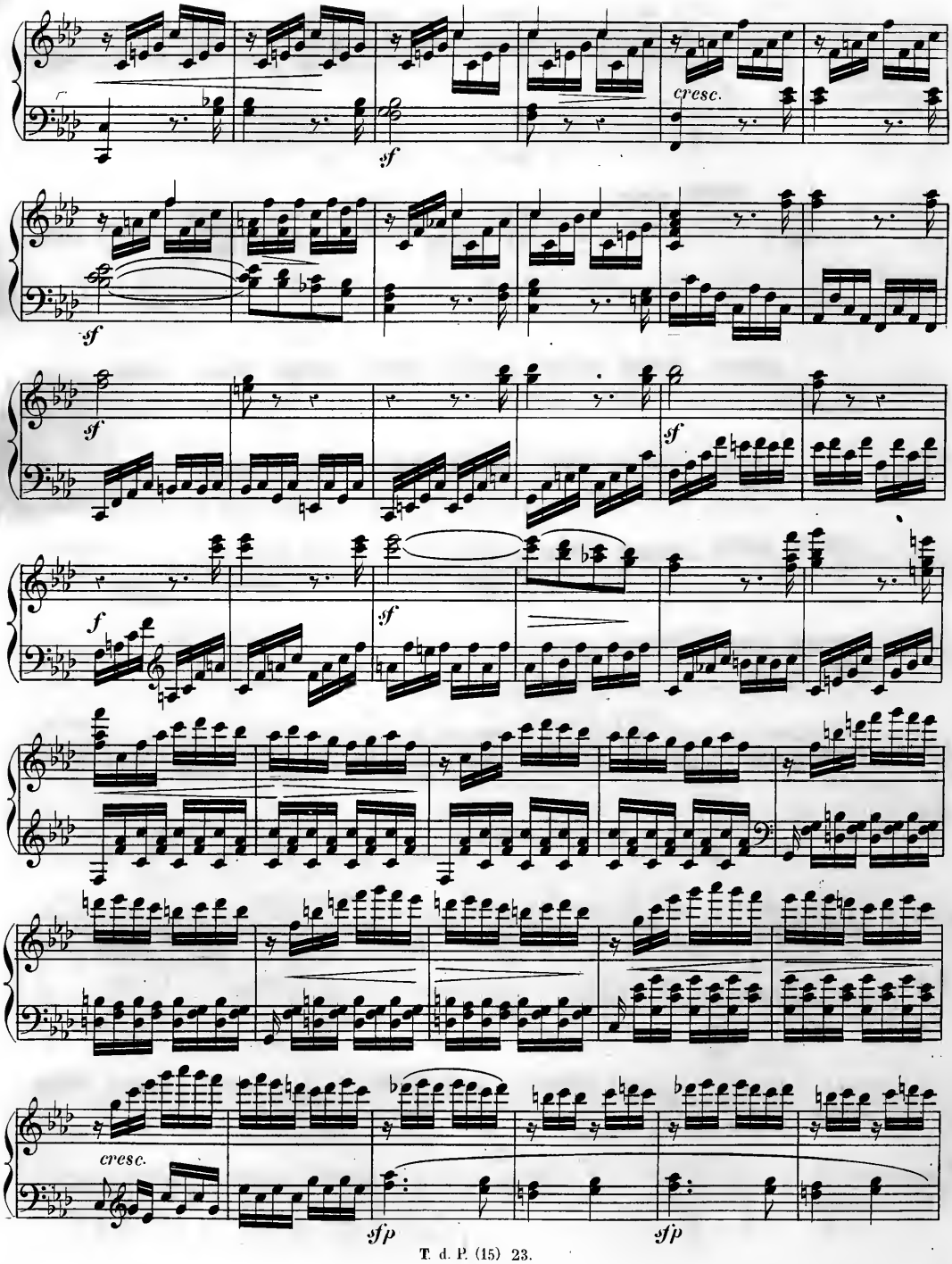

Andante
con moto.
p e dol.
sfp
cresc.
sf
p
1a
2a
p cresc.
f
p
1a
2a
p sempre legato.
sfp
1a
2a

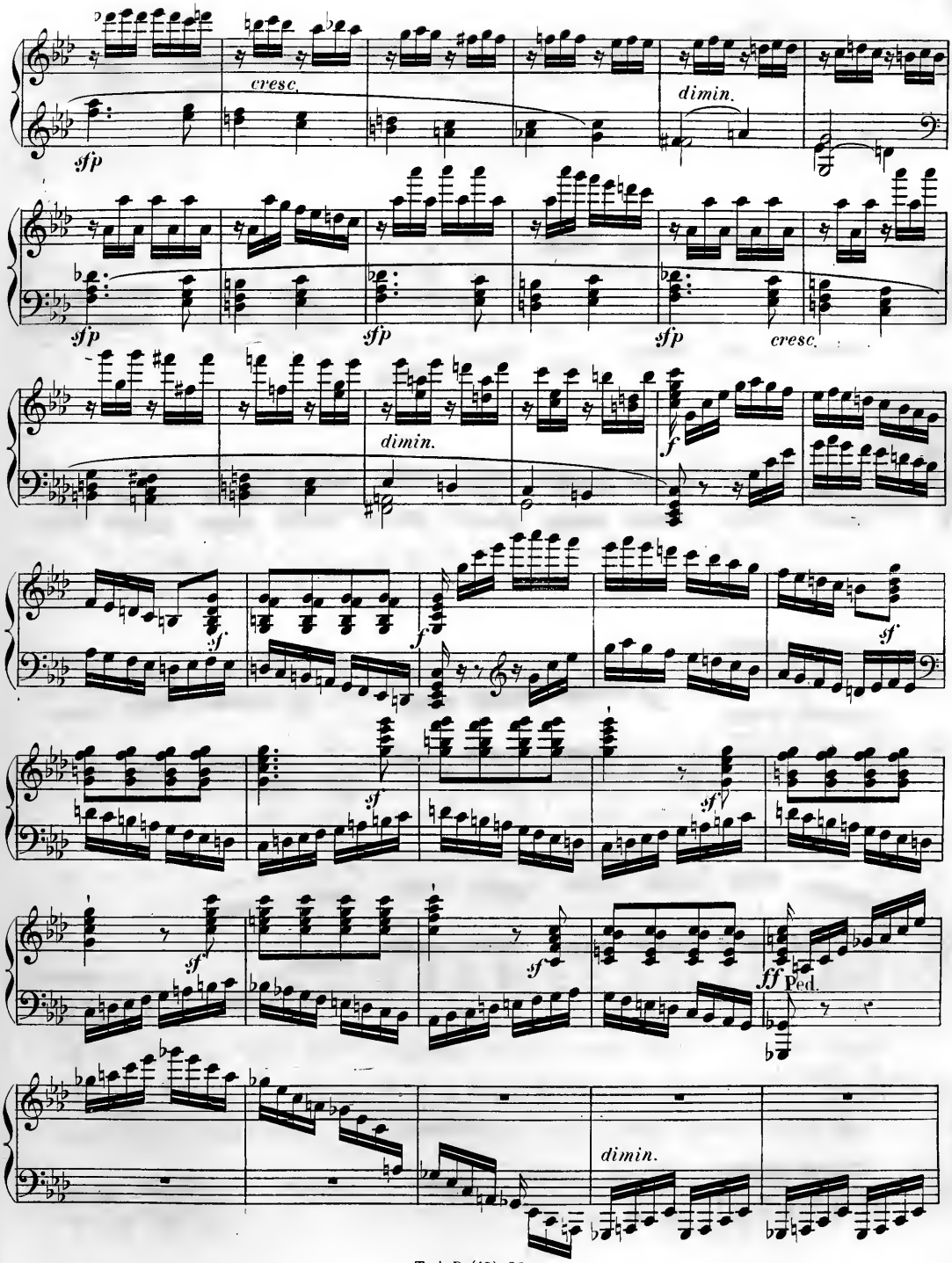

cresc.
1.ª
2.ª


sf
sf
cresc.
ff
sf
dol.
sf
sf
sf
cresc.
sf
sf
ff
dimin.
p dol.
sfp
cresc.
sf rinf.
p dimin.
pp
secco.
ff
arpeggio.
Ped.

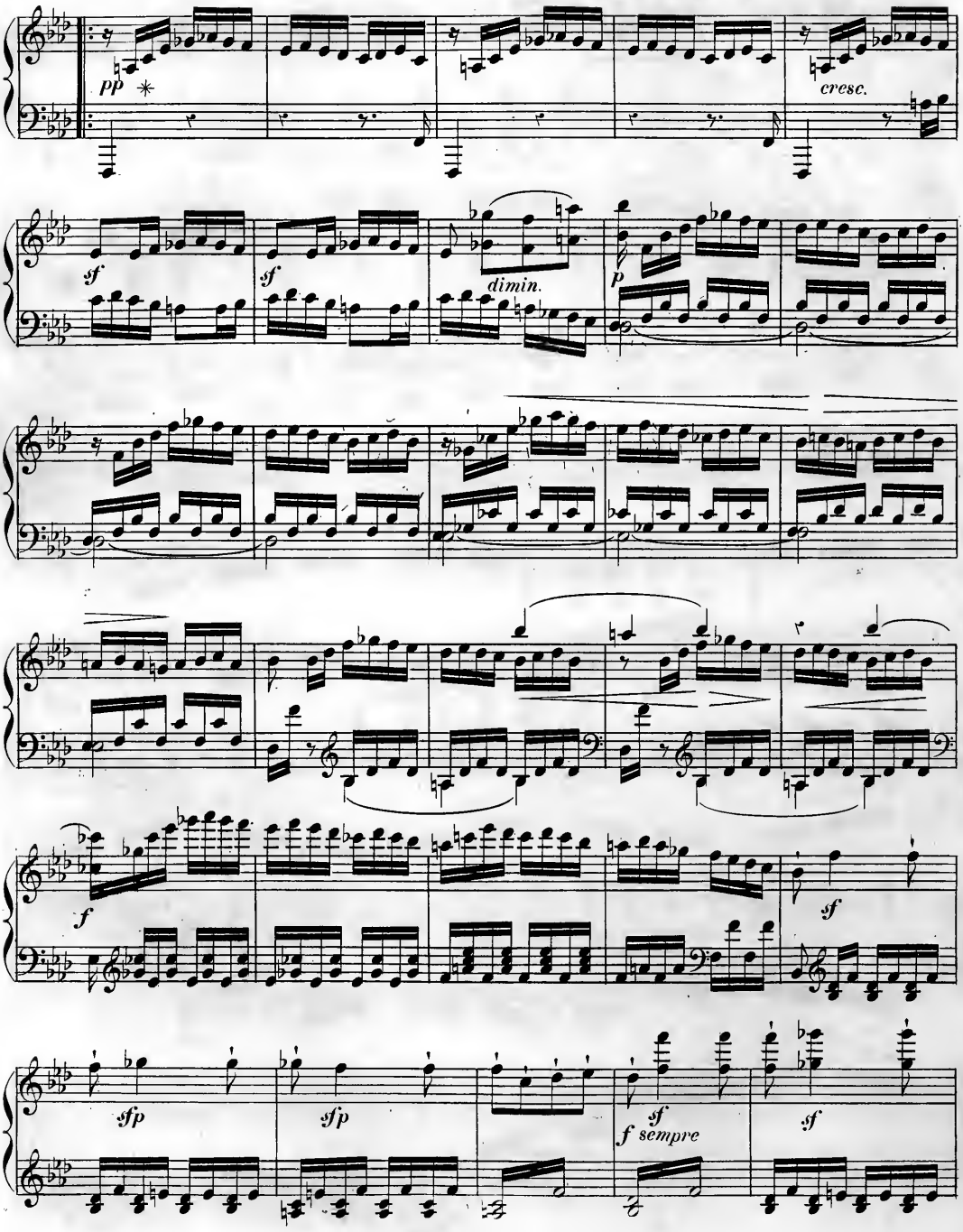
attacca All°

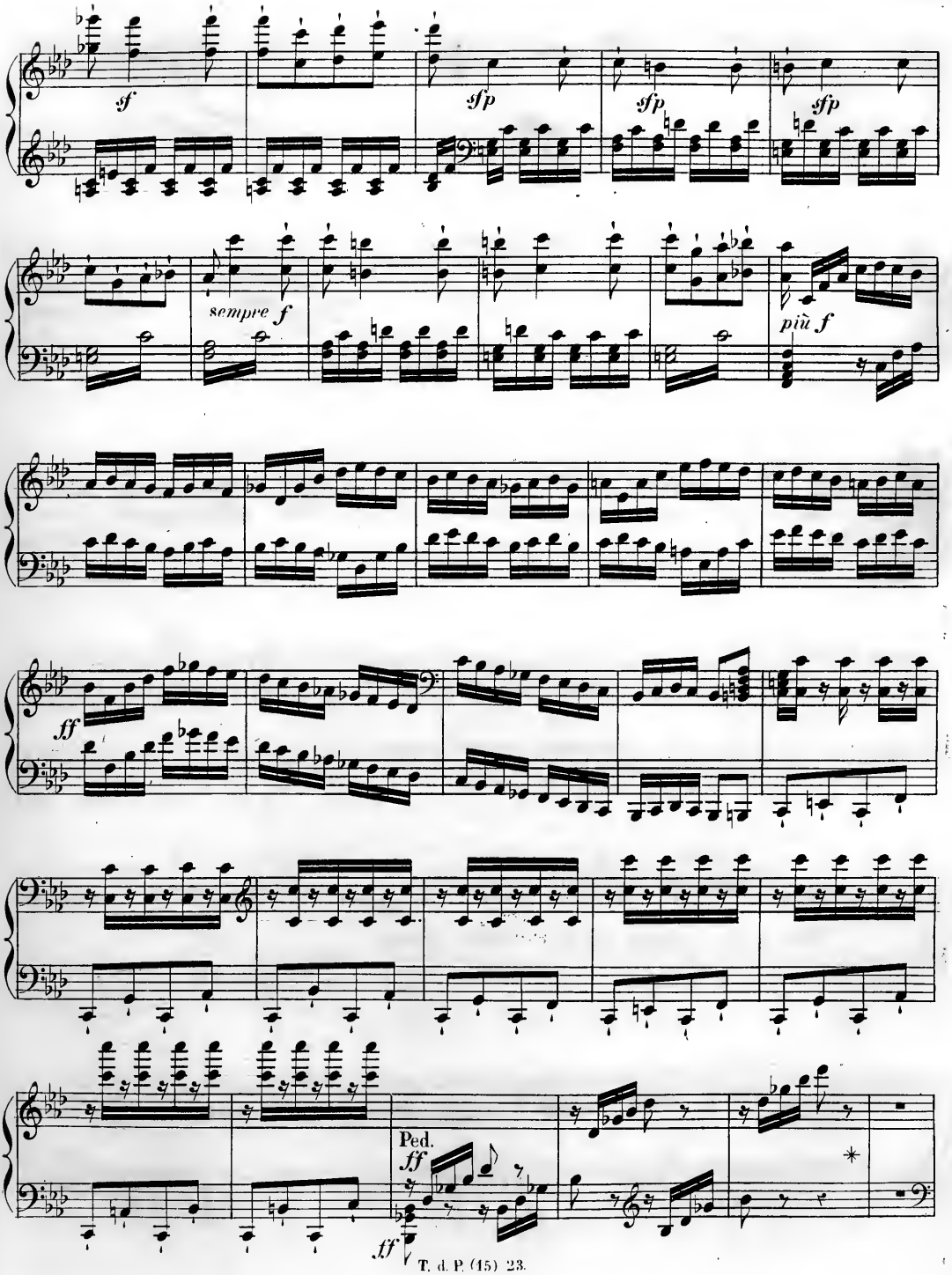

Allegro
ma non troppo.
Ped.
ff
p
cresc.
f
dimin.
pp
sf
sf
sf
sf

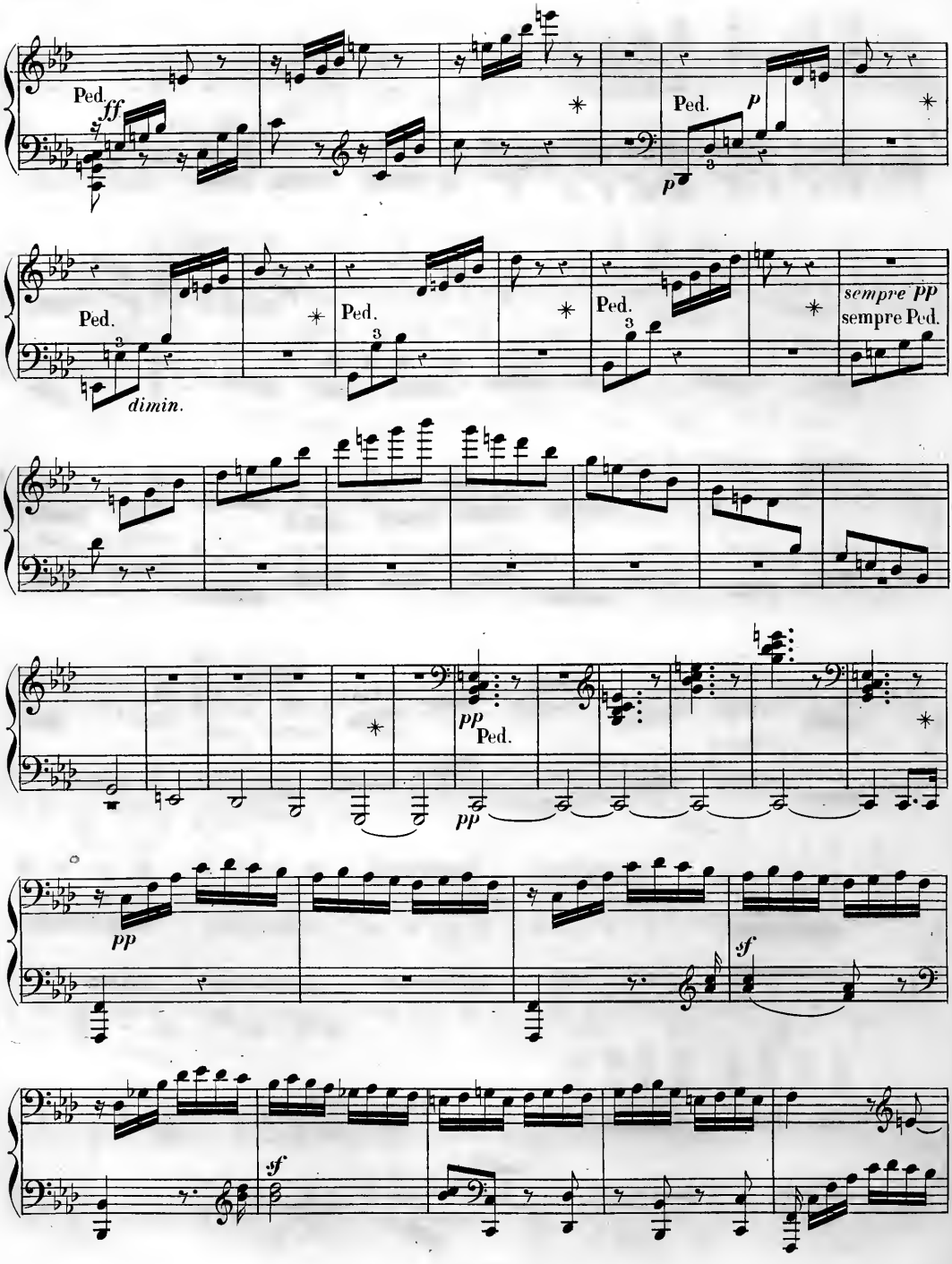

cresc.
sf
sf
sf
sf
sf
f
sf
cresc.
sfp
sfp

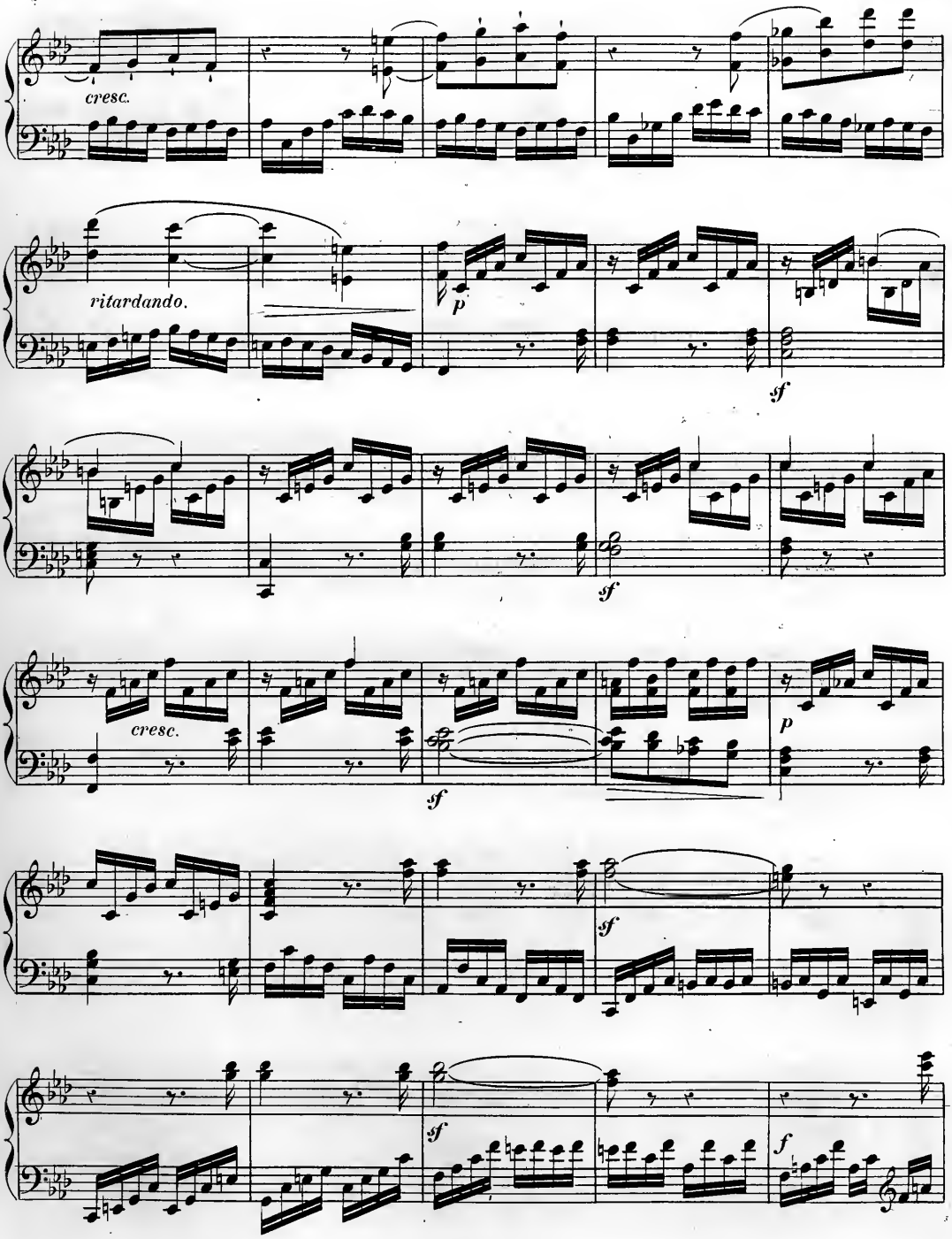

cresc.
dimin.
sfp
sfp
sfp
sfp
cresc.
dimin.
f
sf
f
sf
sf
sf
sf
sf
ff
Ped.
dimin.

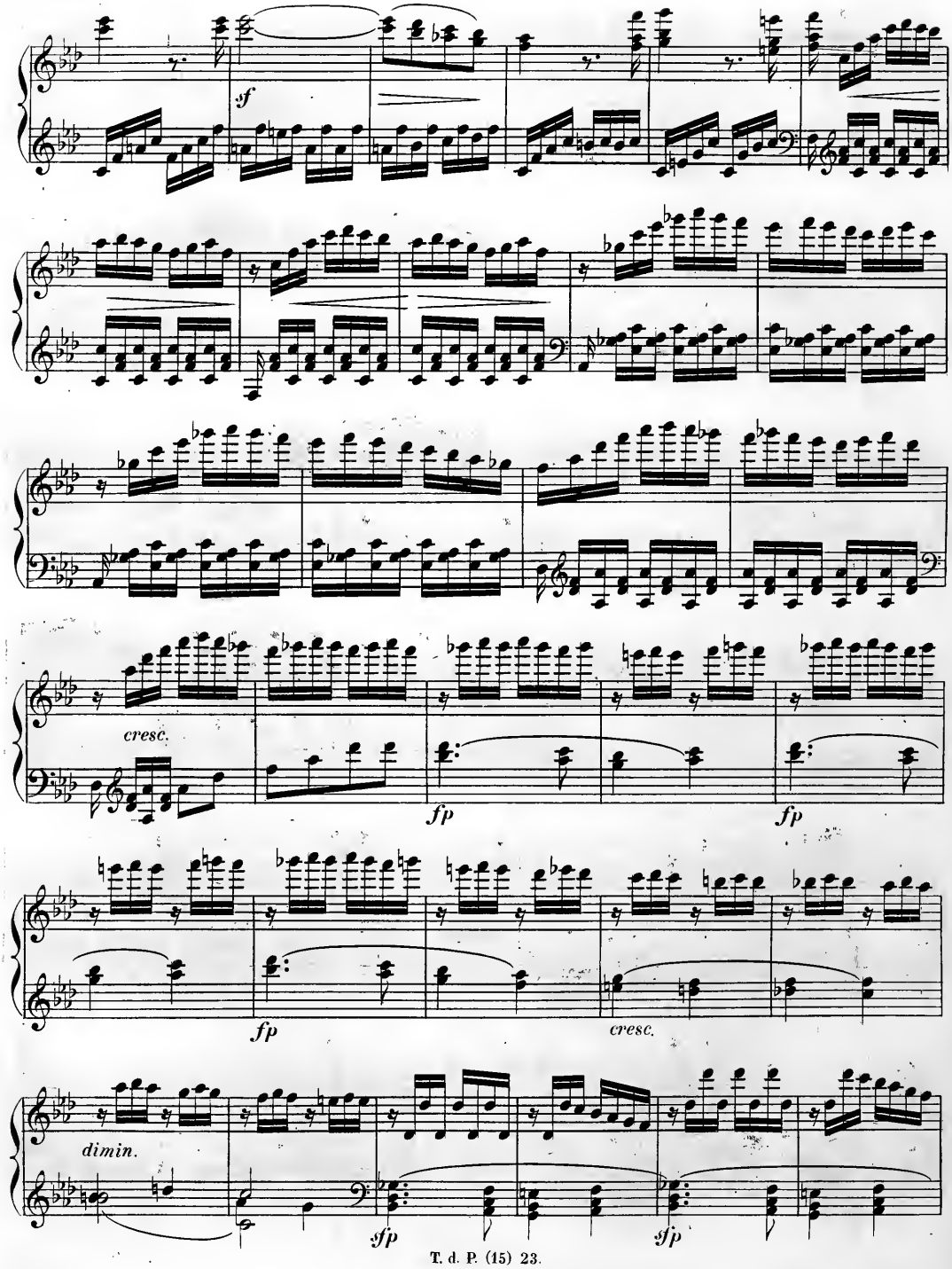
La seconda parte due volte.

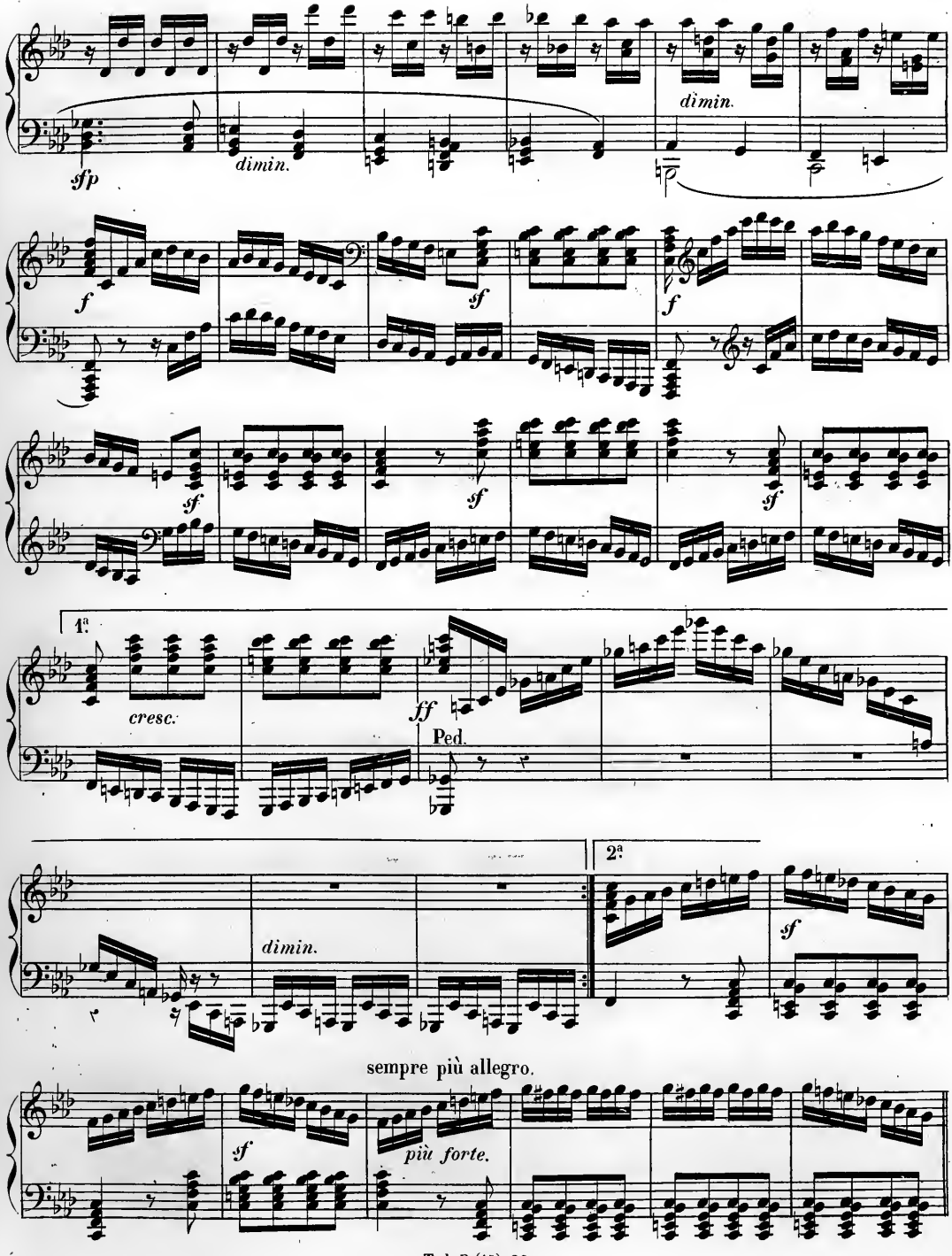


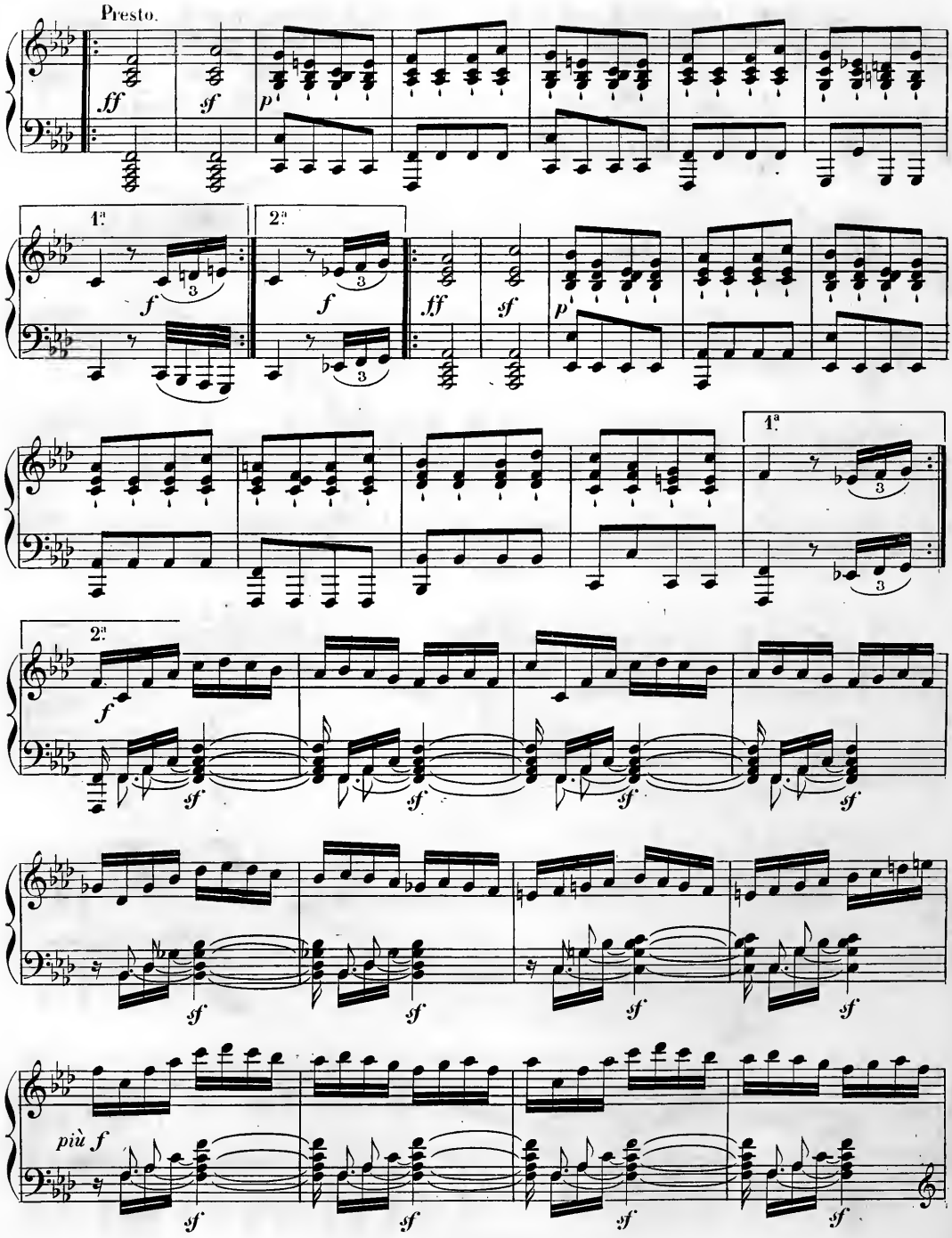

sf
sfp
sfp
sfp
sempre f
più f
ff
Ped.
ff
ff

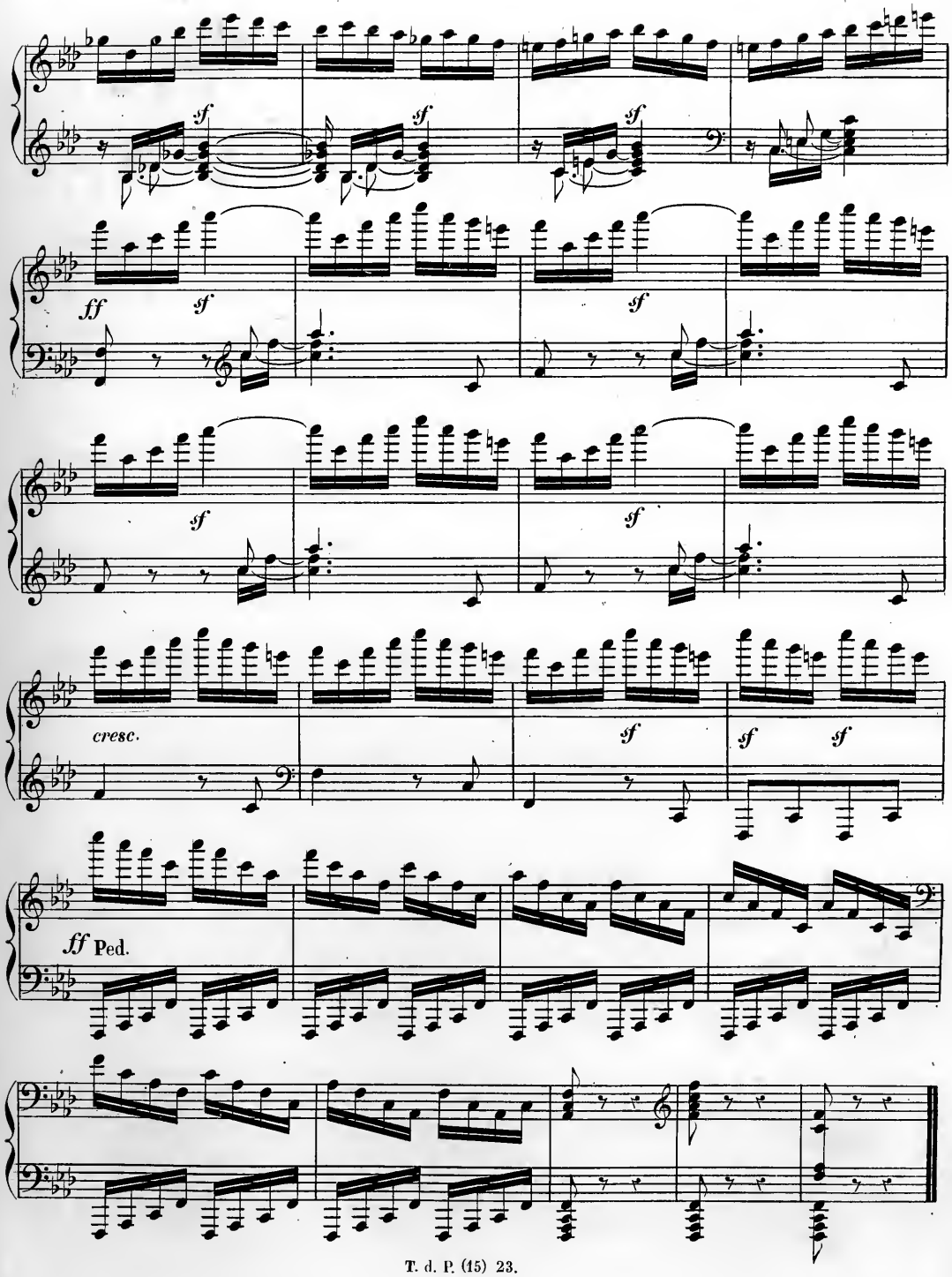

Ped.
ff
Ped.
p
p
Ped.
dimin.
Ped.
Ped.
sempre pp
sempre Ped.
pp
Ped.
pp
pp
sf
sf


cresc.
ritardando.
p
sf
sf
cresc.
sf
p
sf
sf
sf
f


sf
cresc.
fp
fp
fp
cresc.
dimin.
sfp
sfp


dimin.
dimin.
sfp
f
sf
f
sf
sf
sf
1ª
cresc.
ff
Ped.
2ª
dimin.
sf
sempre più allegro.
sf
più forte.


Presto.
ff
sf
p
1ª
2ª
f
3
più f


sf
sf
sf
ff
sf
sf
sf
sf
cresc.
sf
sf
sf
ff Ped.

SONATE

pour le

PIANO-FORTE,

DÉDIÉE

à Madame la Comtesse

Thérèse de BRUNSWICK,

PAR

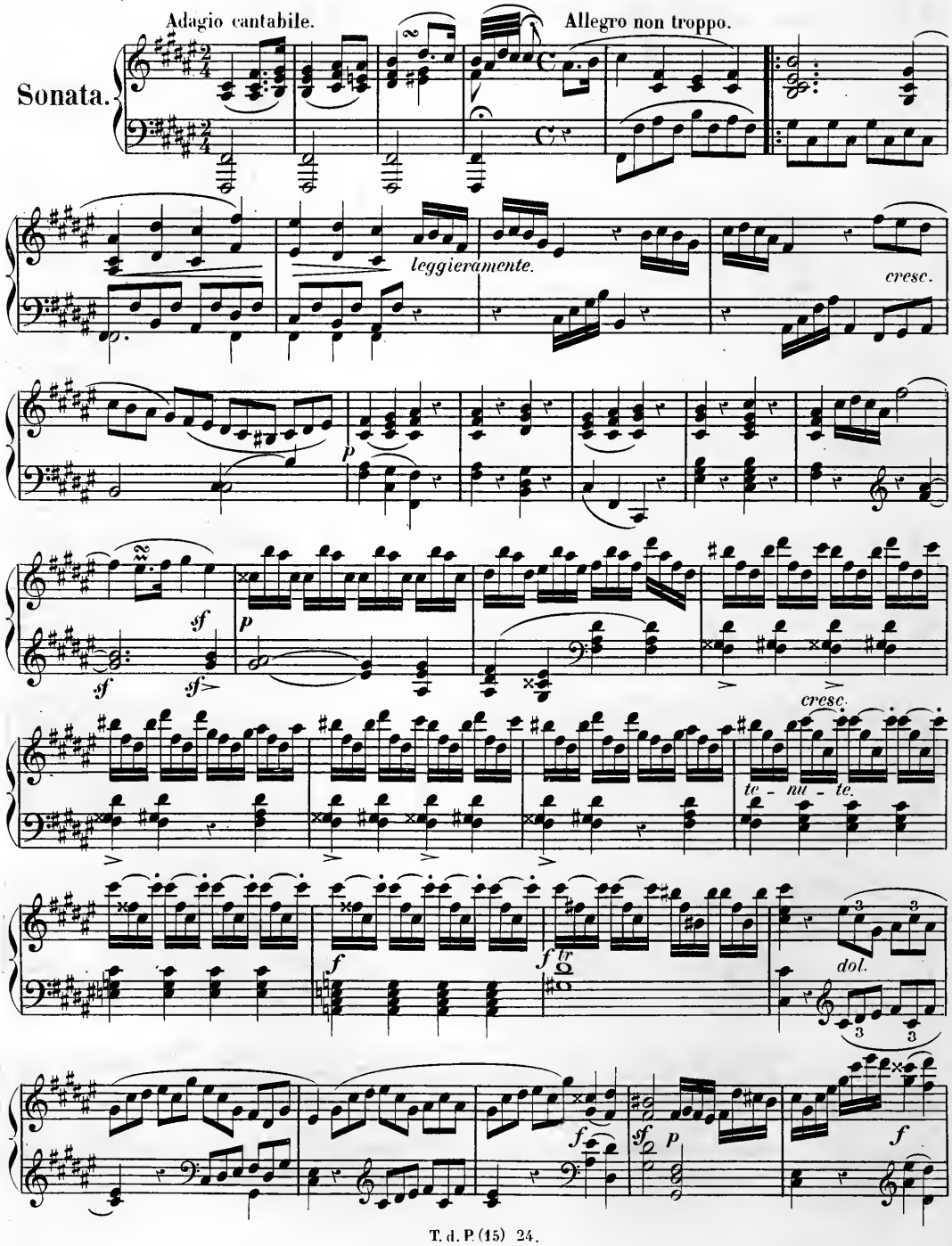
L. VAN BEETHOVEN.

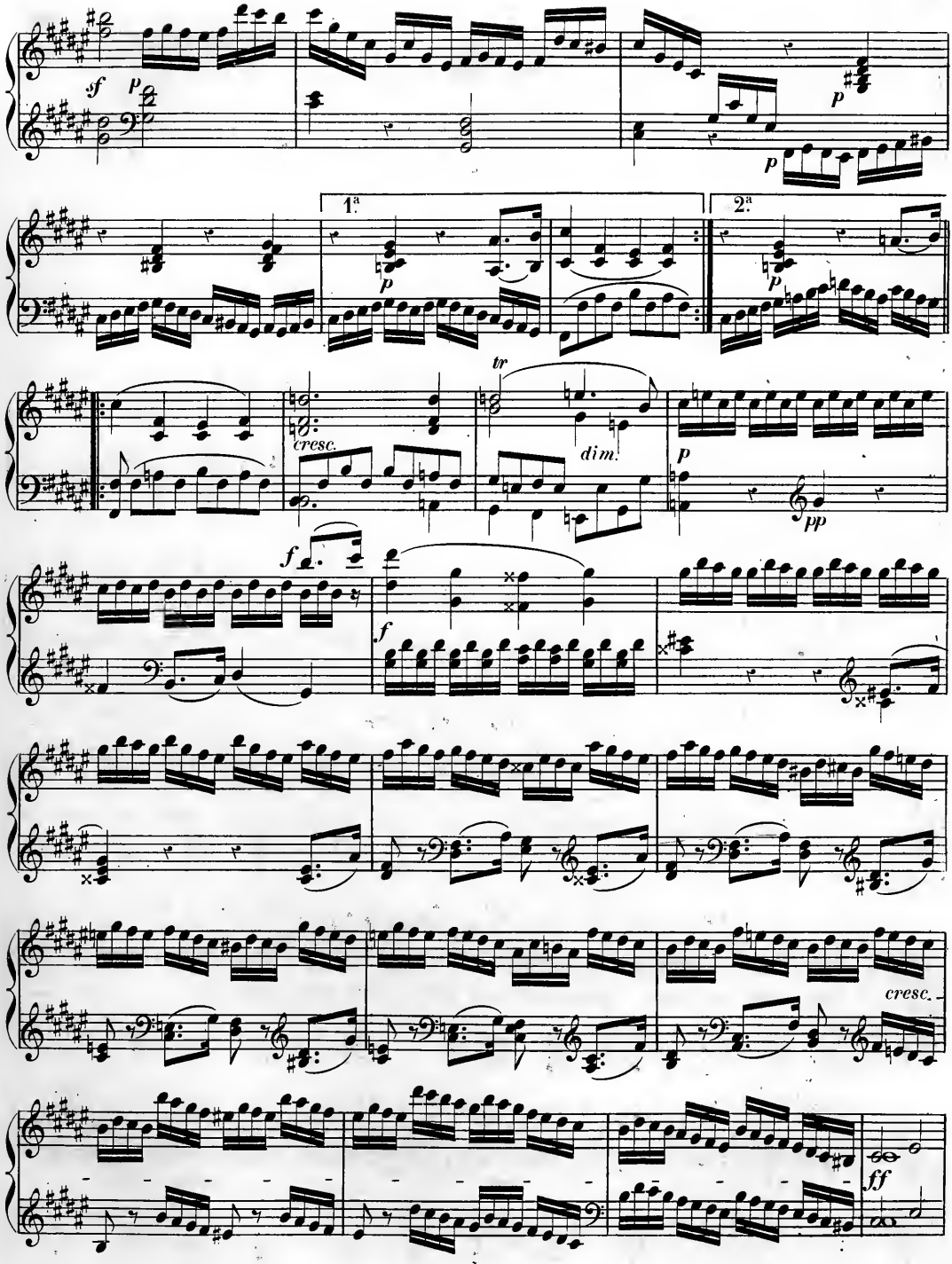
Œuvre 78. **Prix:**

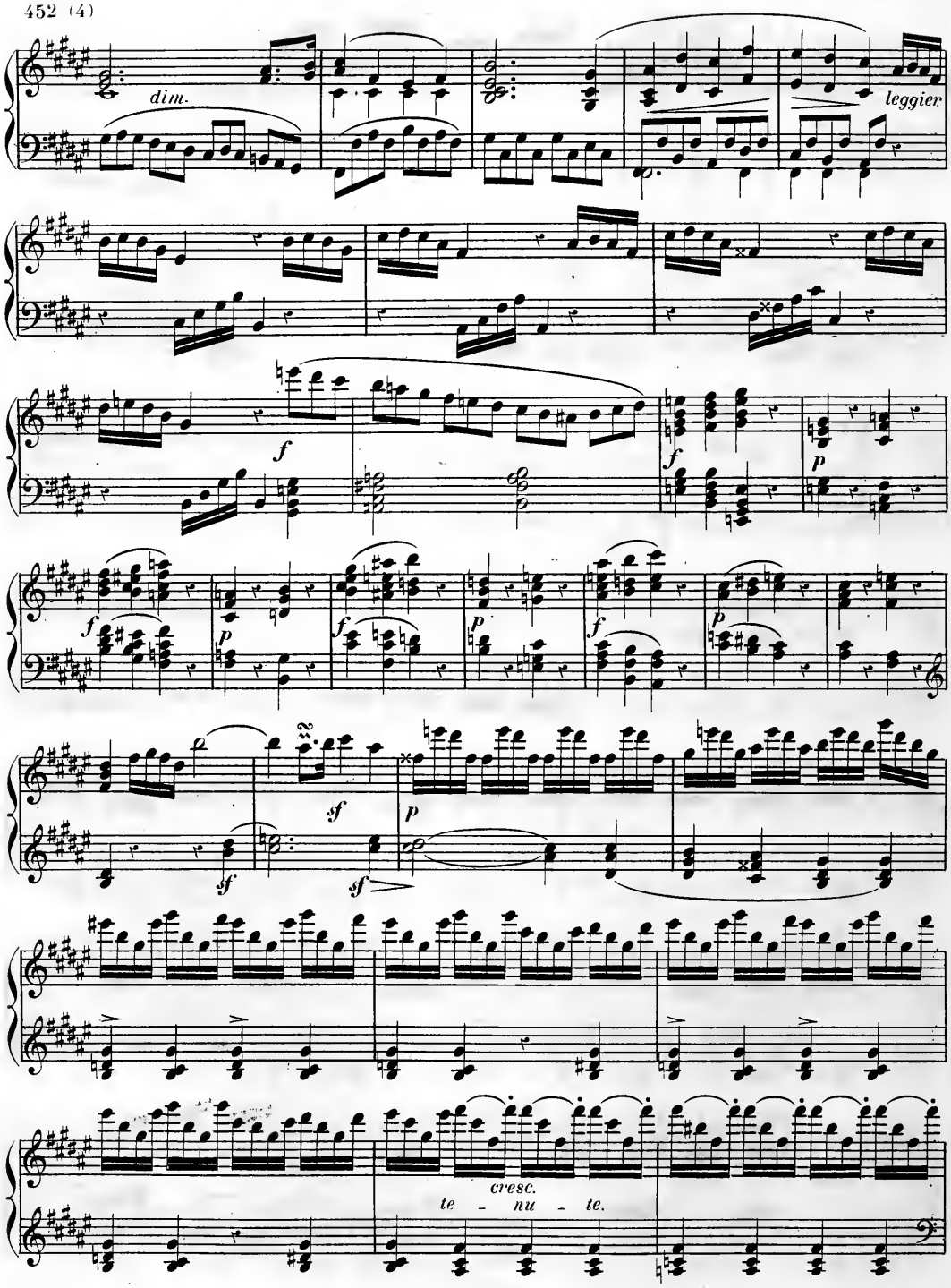
PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS, 1865.

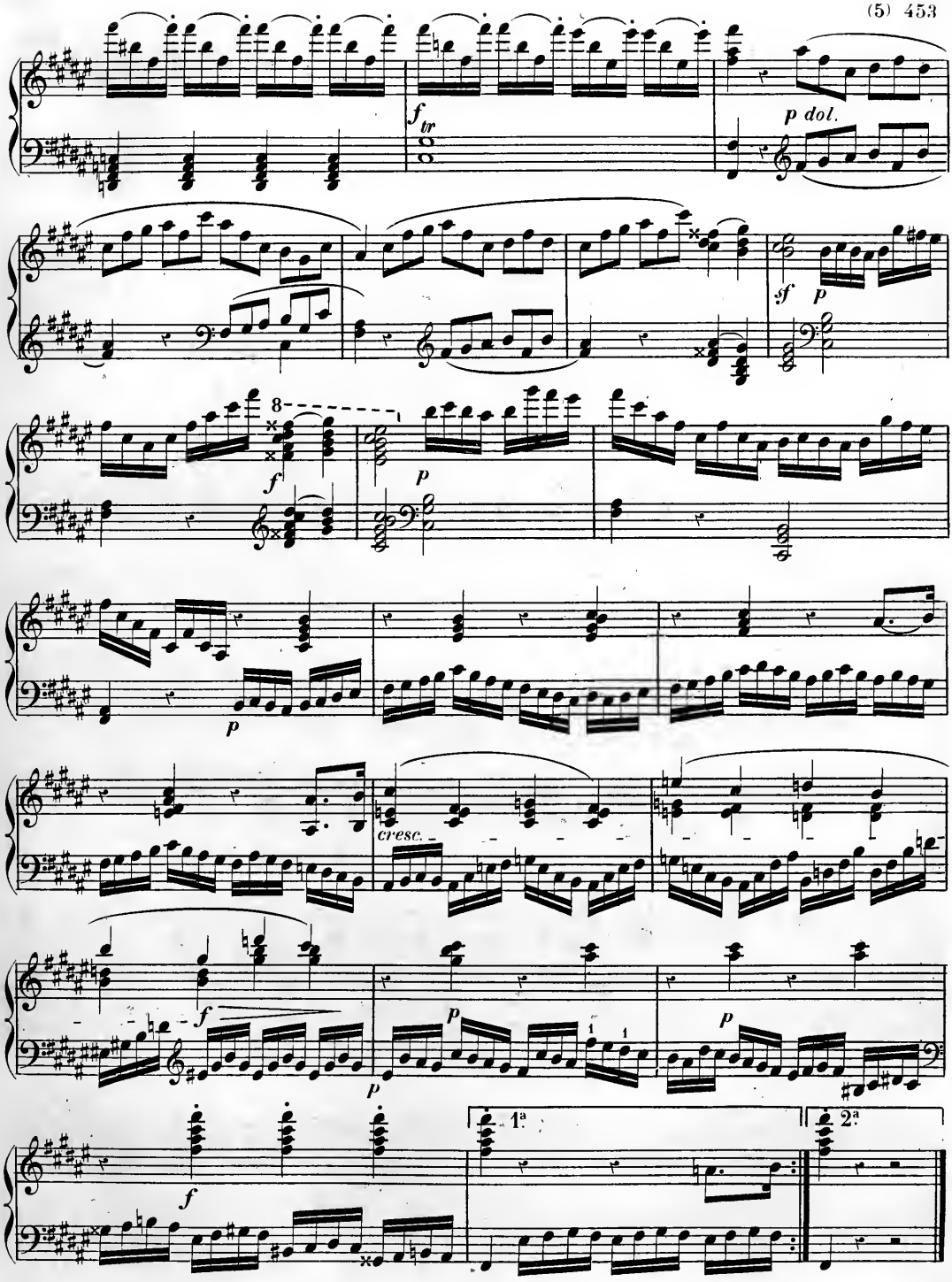
T. d. P. (15) 24.

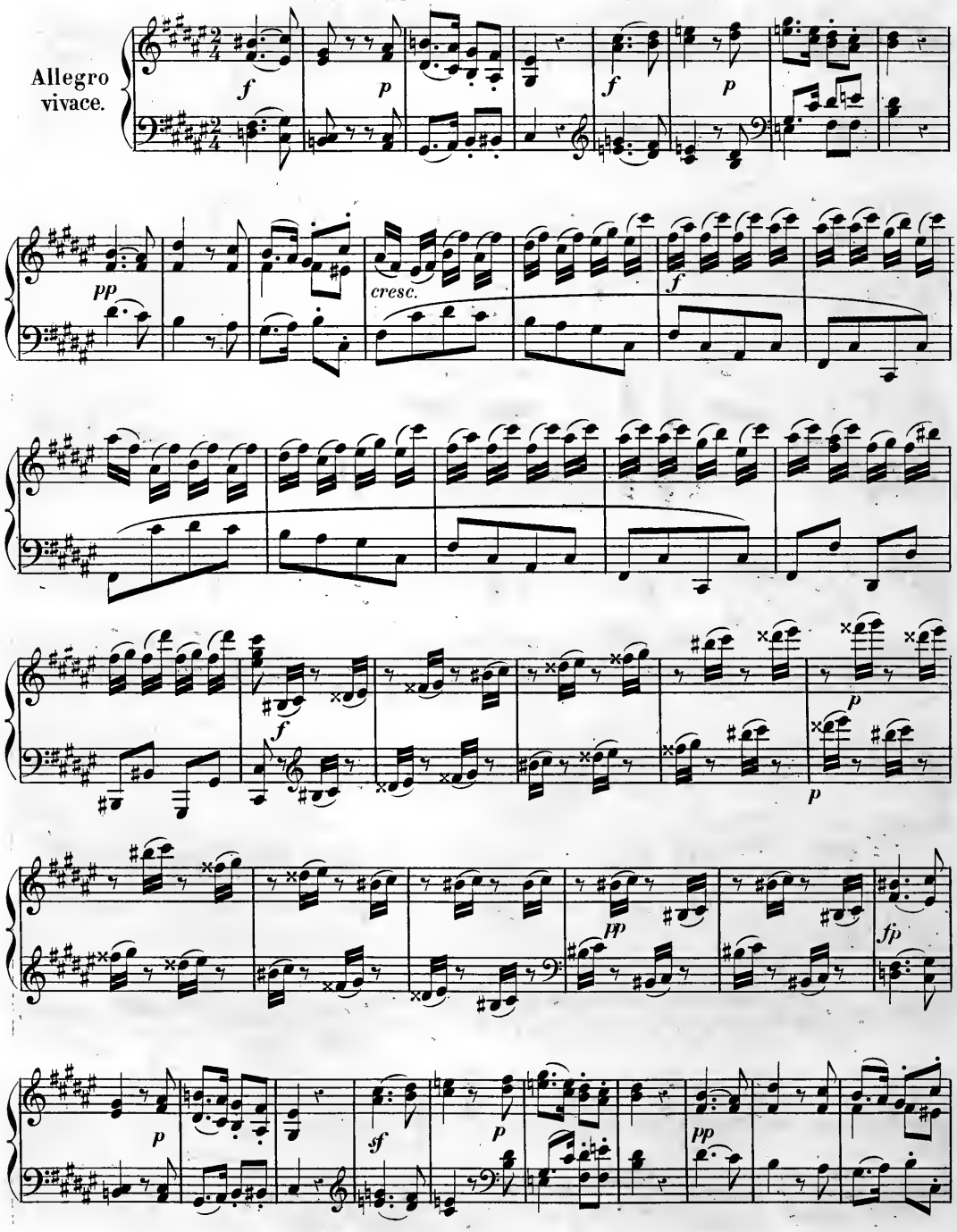
L. Van BEETHOVEN, Op. 78.

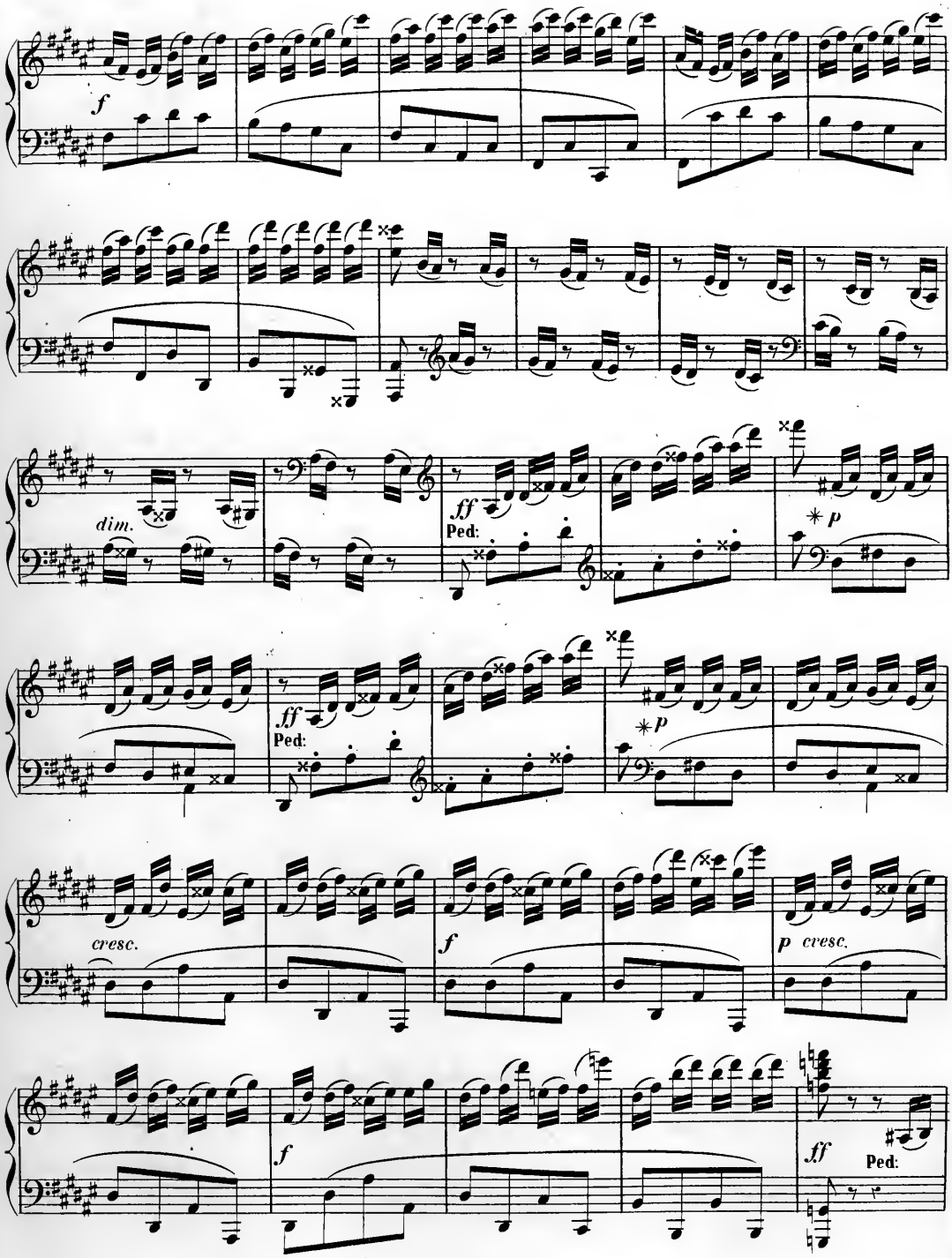


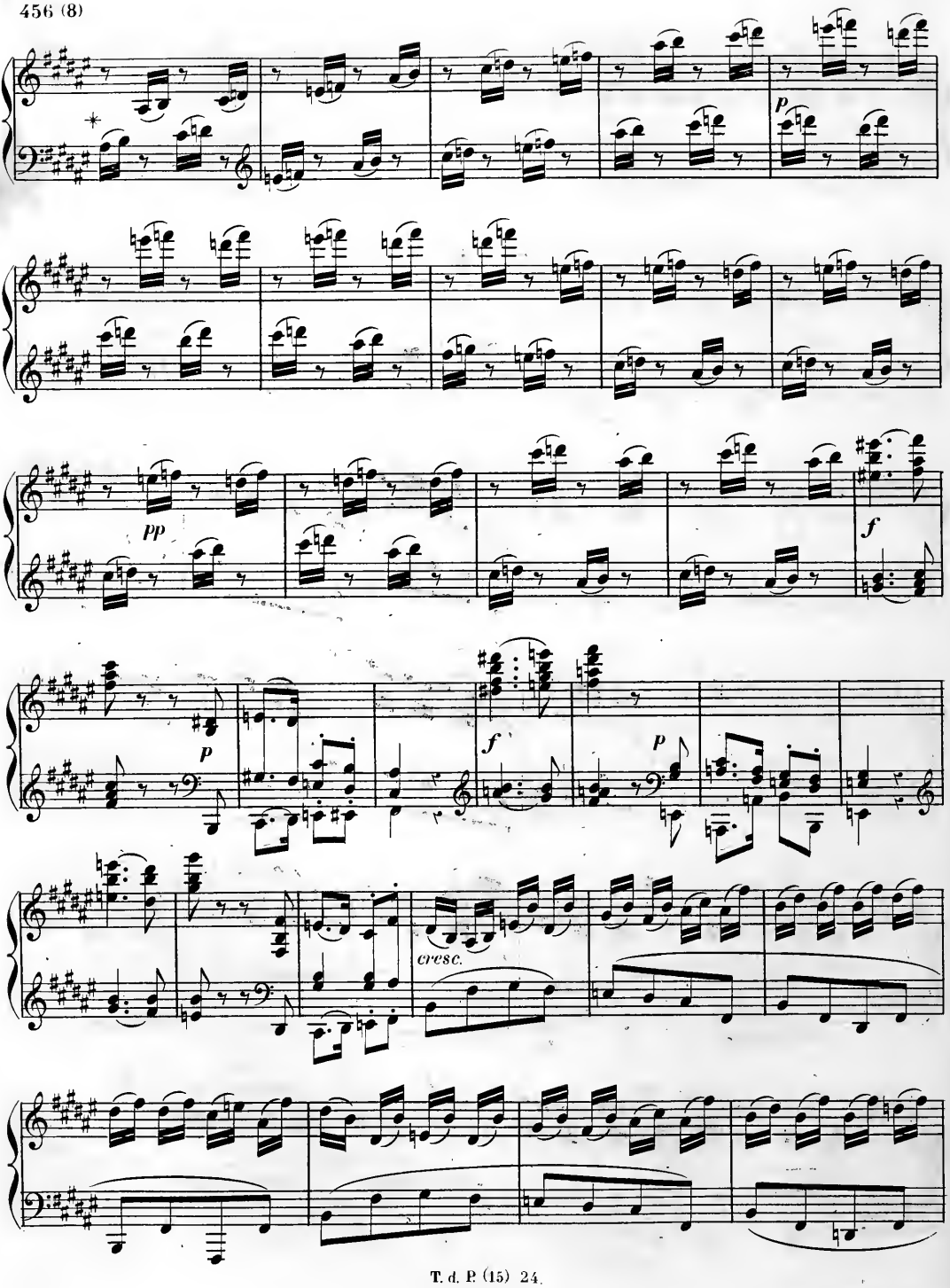

sf
p
p
1.ª
2.ª
p
p
tr
cresc.
dim.
p
pp
f
f
cresc.
ff

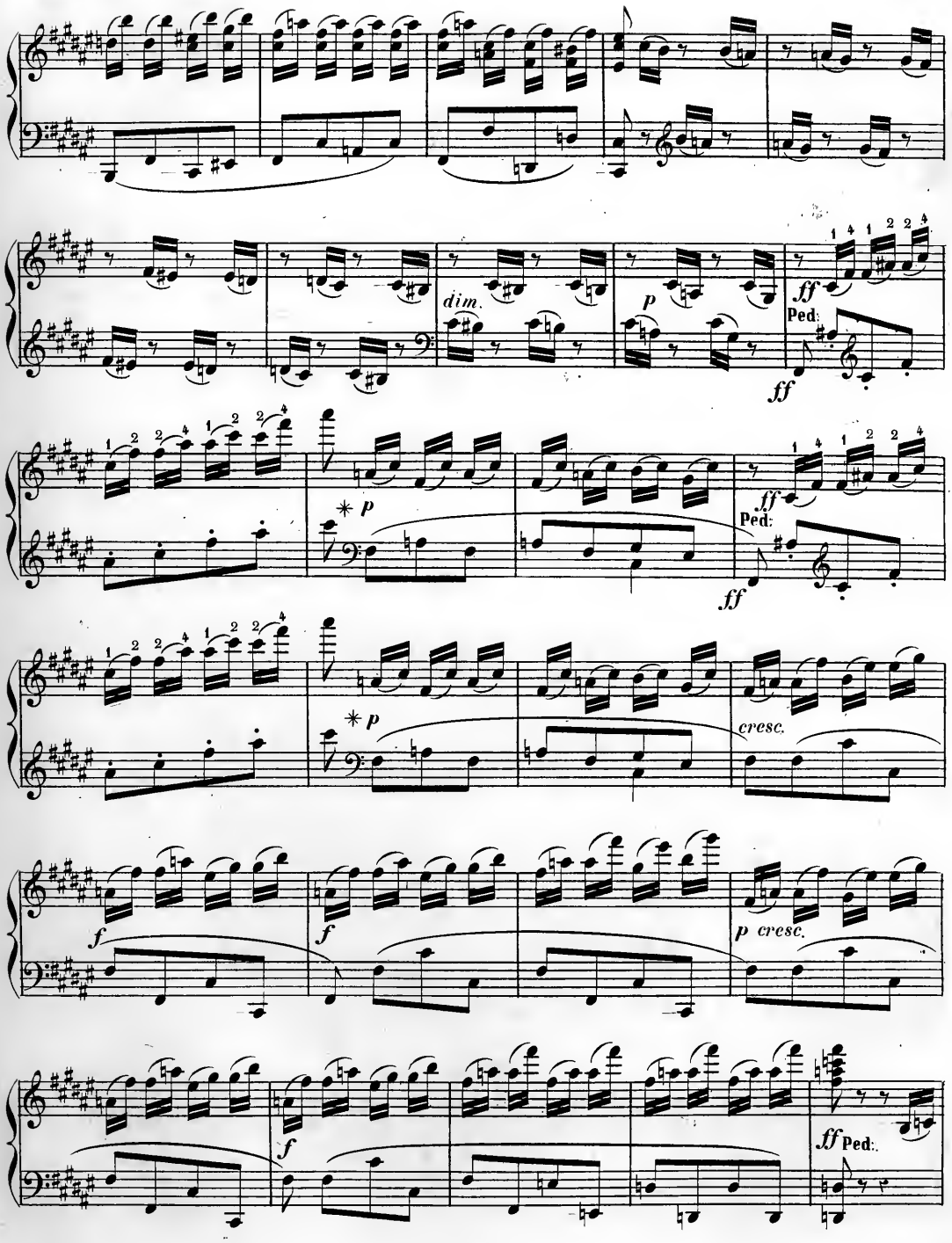

dim.
leggier
f
f
p
f
p
f
p
f
p
sf
sf
sf
p
cresc.
te - nu - te.

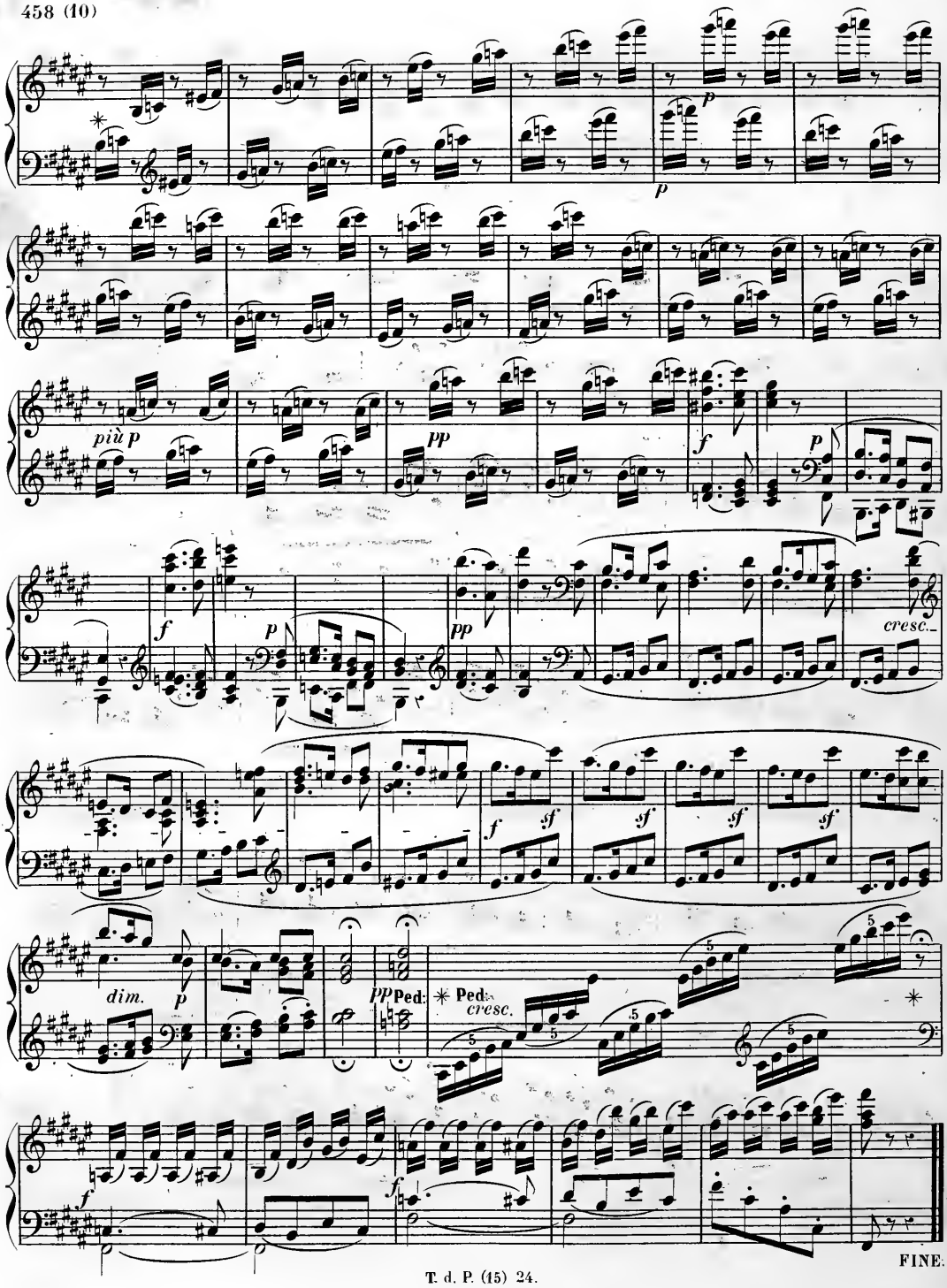

f tr
p dol.
sf
p
8
f
p
p
cresc.
f
p
p
f
1ª
2ª


Allegro
vivace.
f
p
f
p
pp
cresc.
f
f
p
p
pp
fp
pp
sf
p
pp


f
dim.
ff
Ped:
*p
ff
Ped:
*p
cresc.
f
p cresc.
f
ff
Ped:


p
pp
f
p
f
p
cresc.


dim.
p
ff
Ped:
ff
Ped:
ff
* p
* p
cresc.
f
f
p cresc.
f
ff
Ped:


p
p
più p
pp
f
p
f
p
pp
cresc.
f
sf
sf
sf
sf
dim.
p
pp
Ped:
Ped:
cresc.
f
f
FINE.

SONATINE

pour le

PIANO-FORTE

COMPOSÉE

par

L. VAN BEETHOVEN.

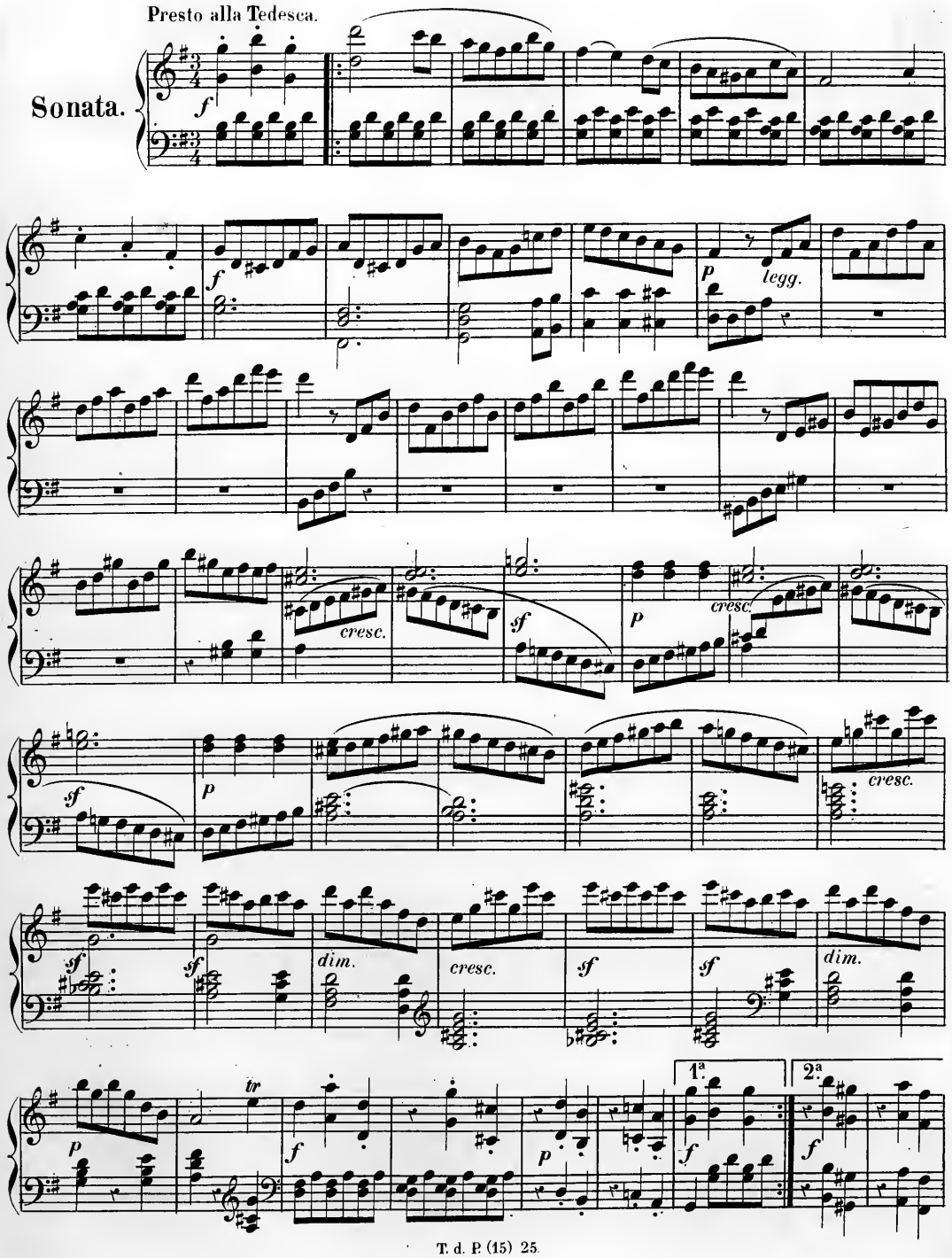
Œuvre 79. **Prix:**

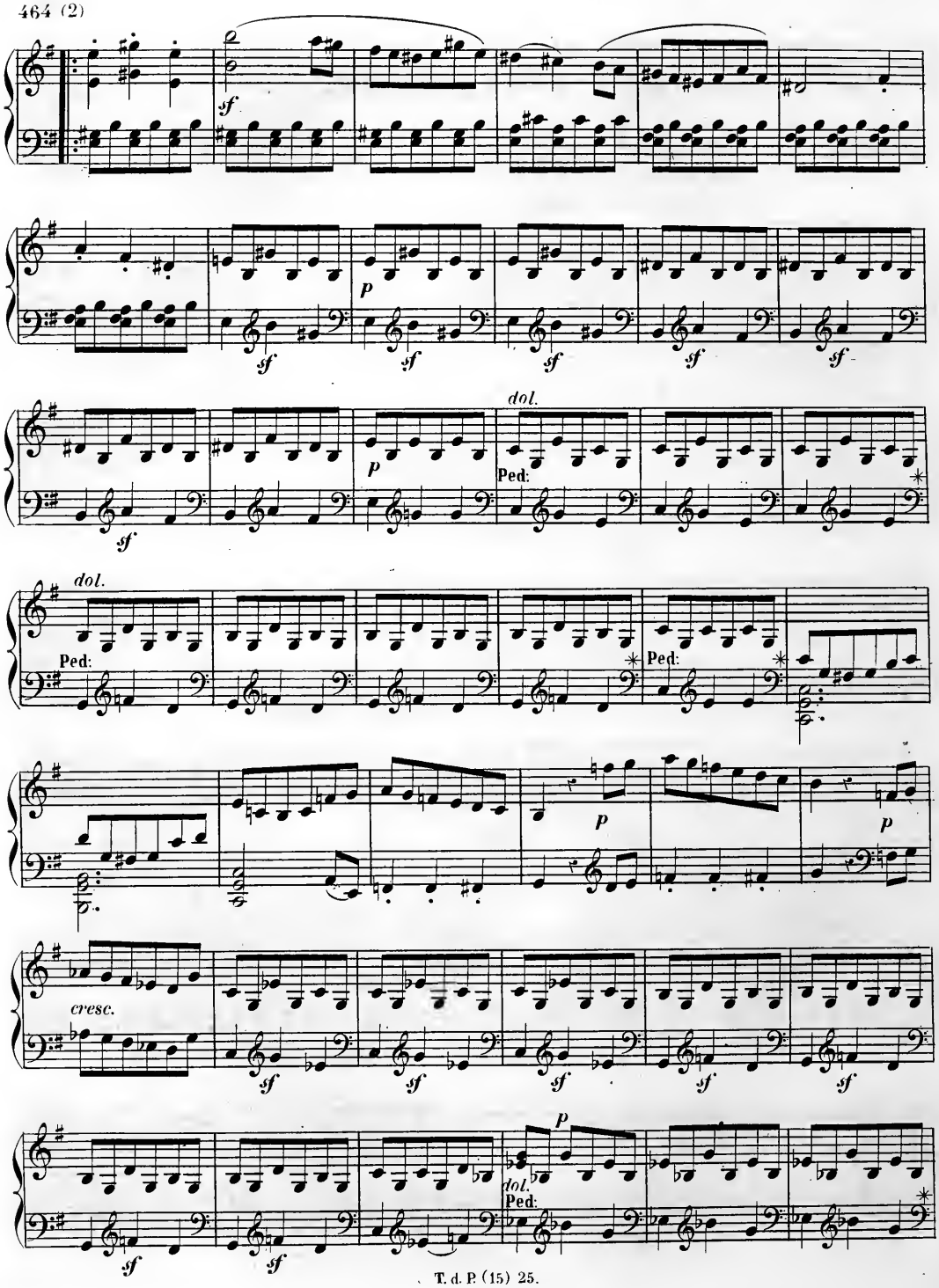
PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS, 1865.

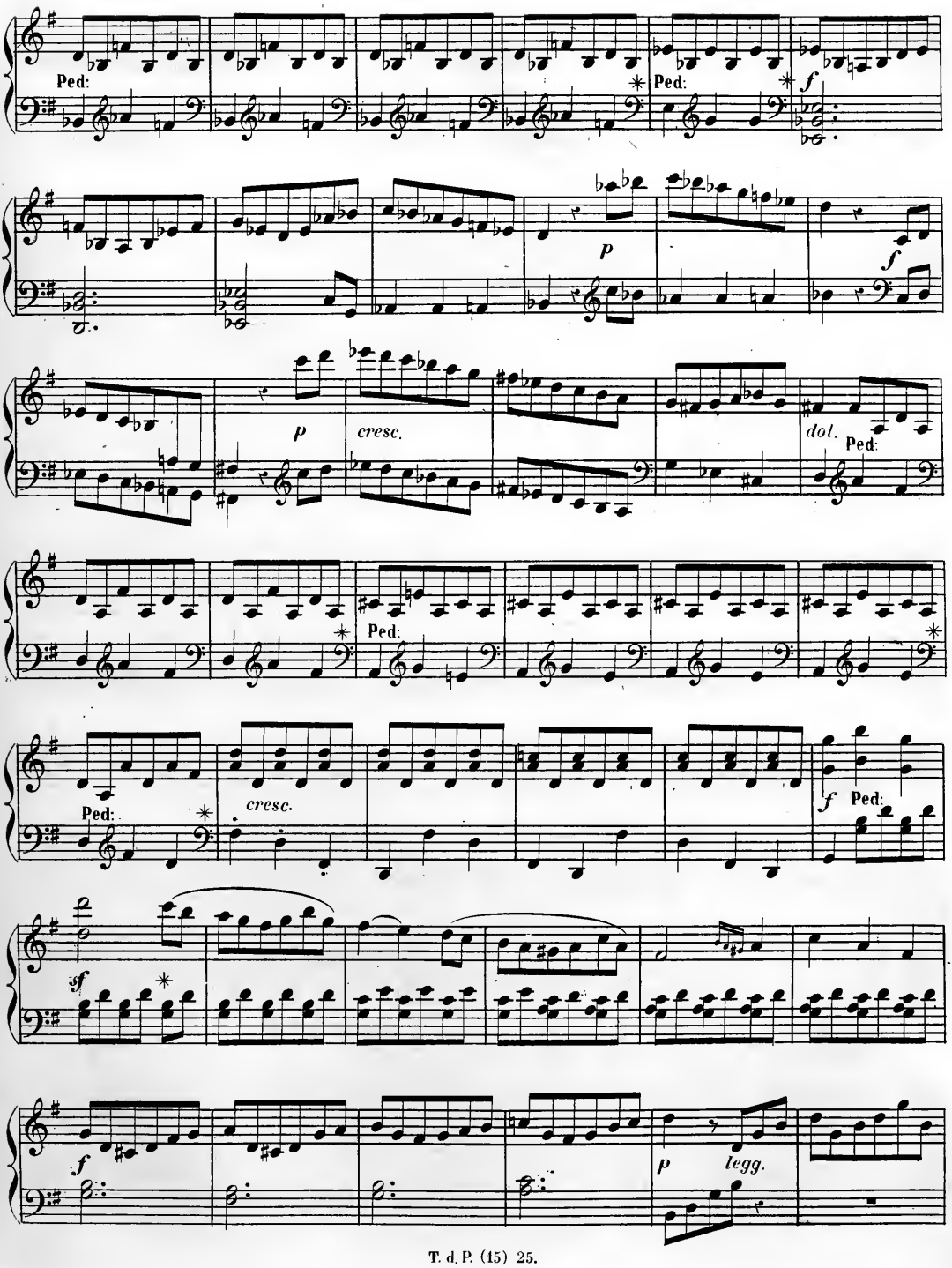
T. d. P. (15) 25.

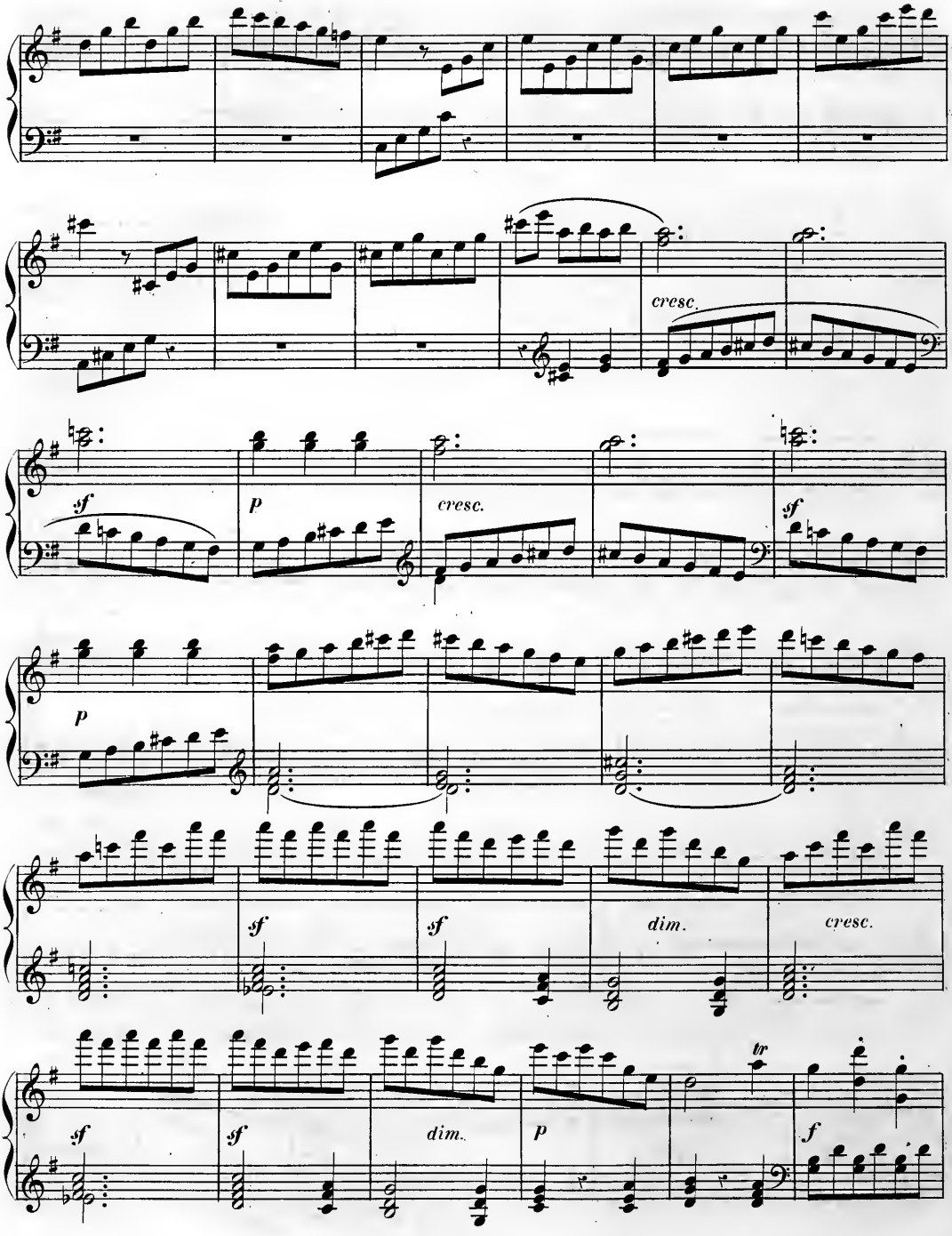
Presto alla Tedesca.

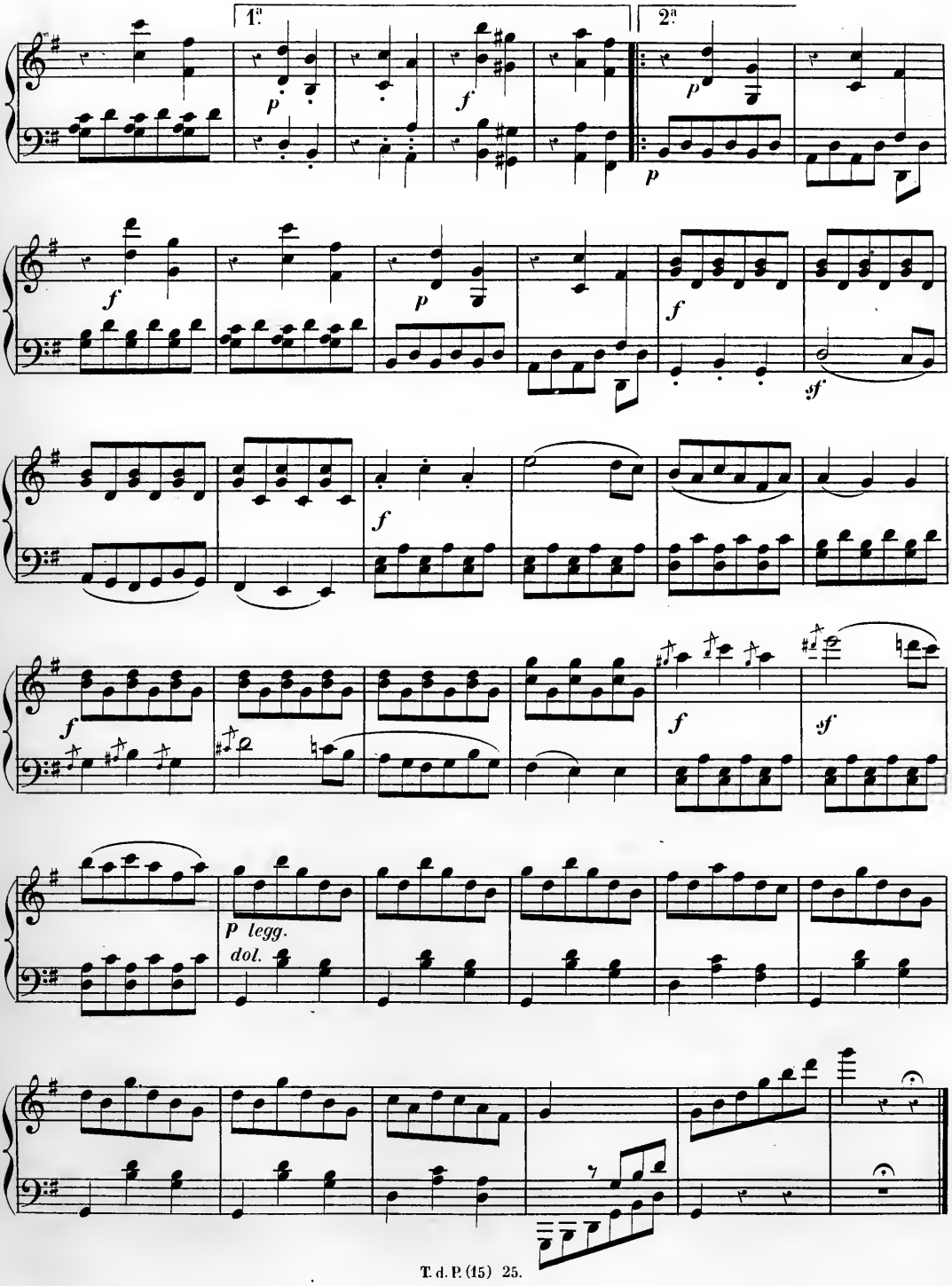
Sonata.

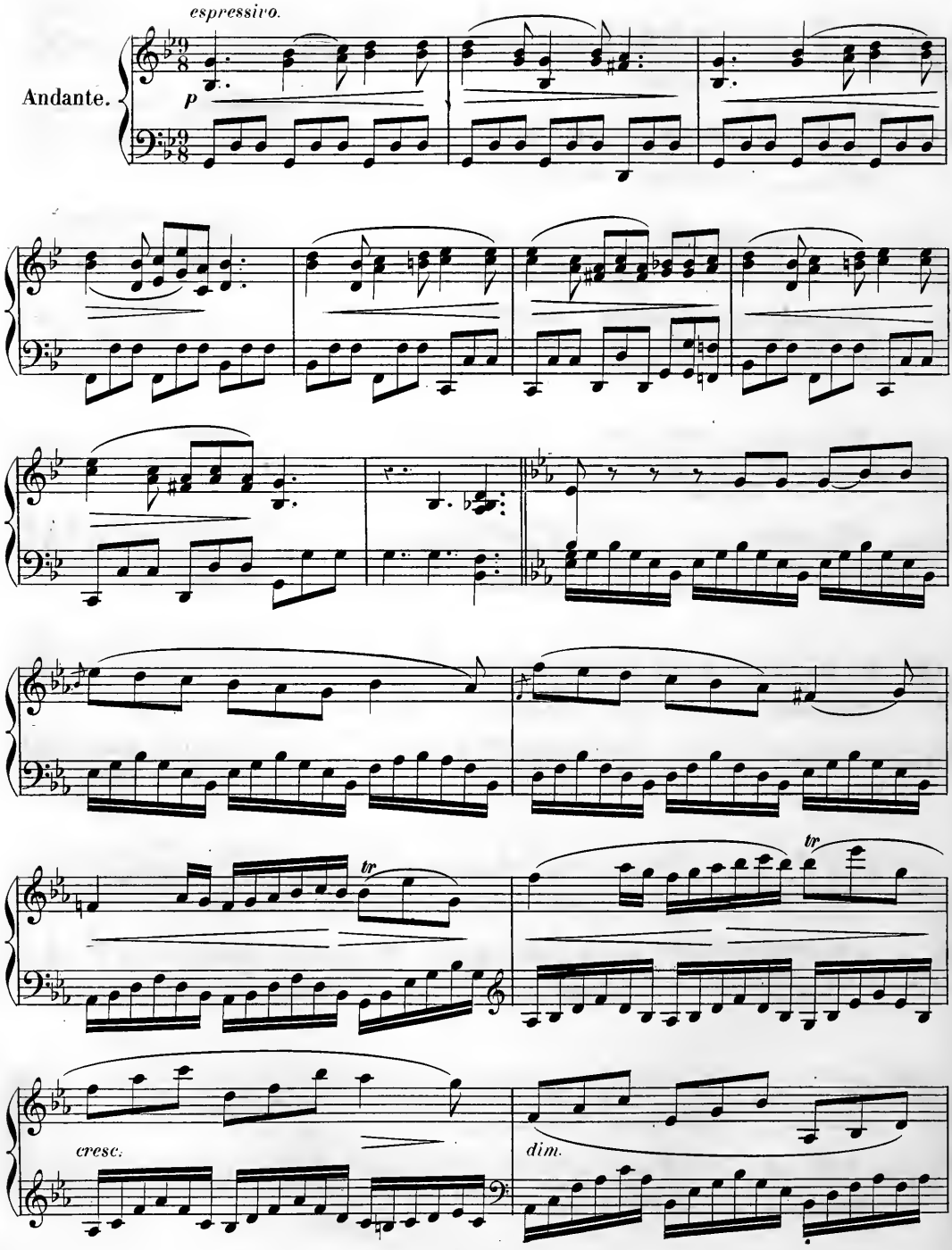


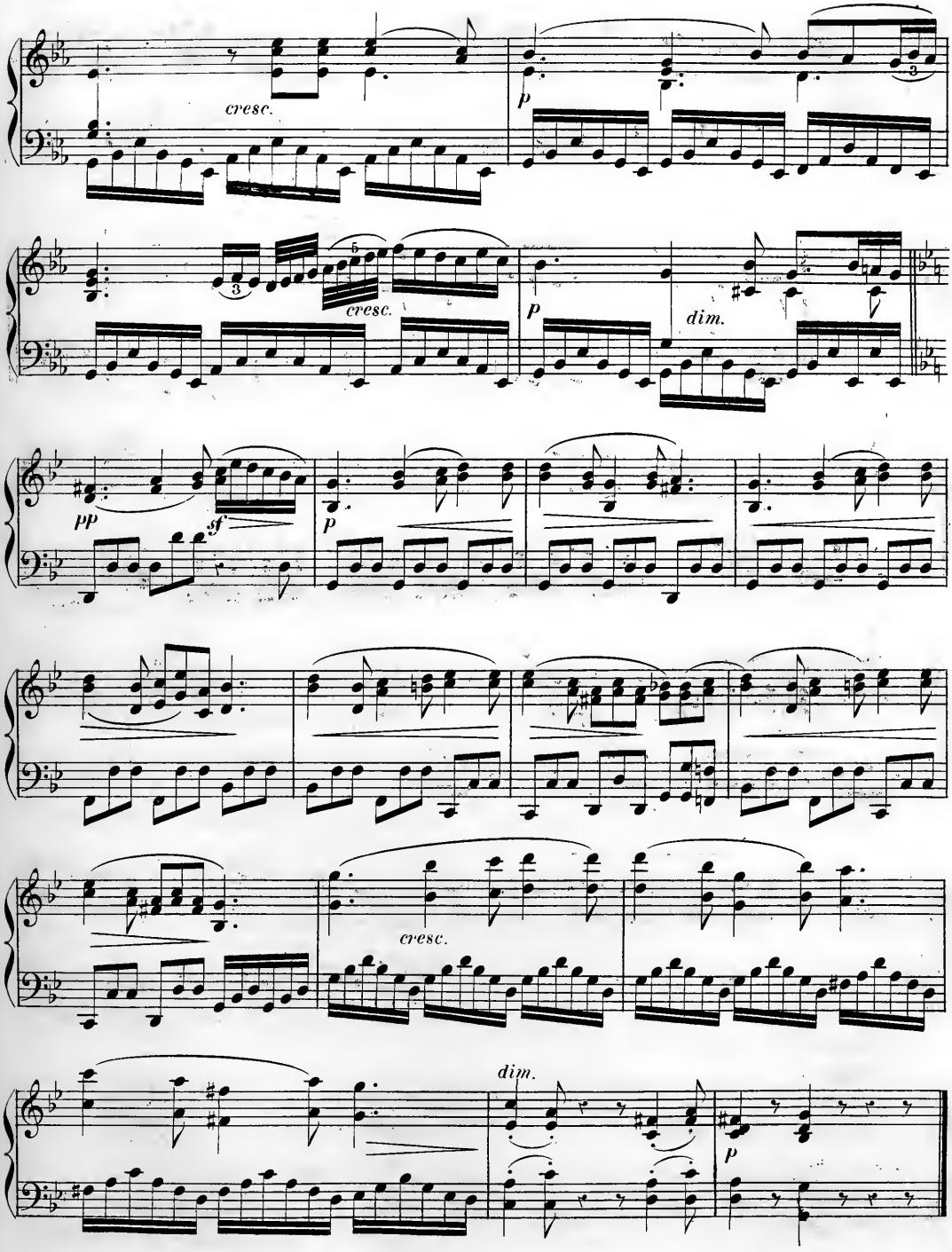

sf
p
sf
sf
sf
sf
sf
dol.
Ped:
p
sf
dol.
Ped:
Ped:
p
p
cresc.
sf
sf
sf
sf
p
dol.
Ped:
sf
sf

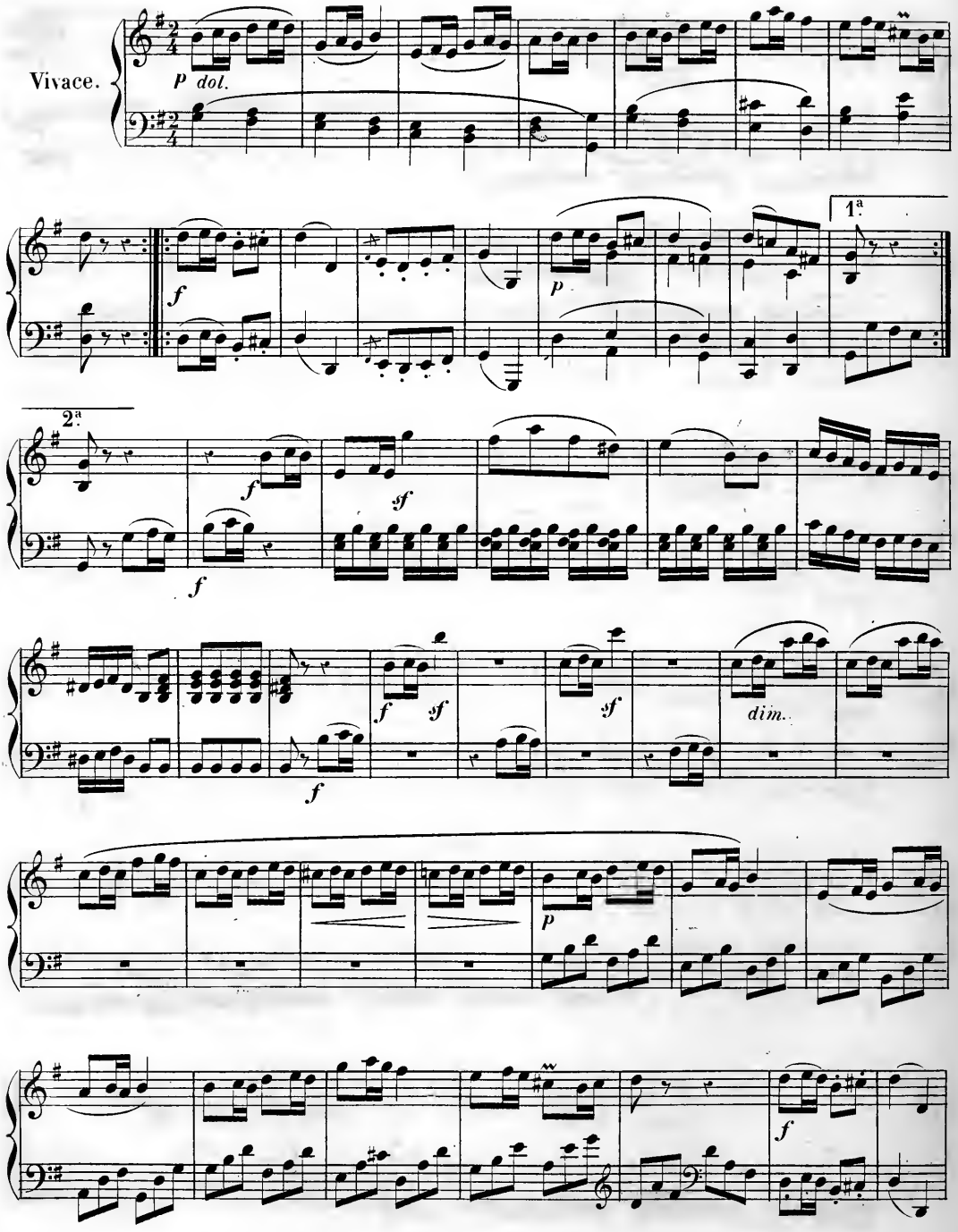

Ped:
Ped:
f
p
f
p
cresc.
dol.
Ped:
Ped:
cresc.
f
Ped:
sf
f
p
legg.

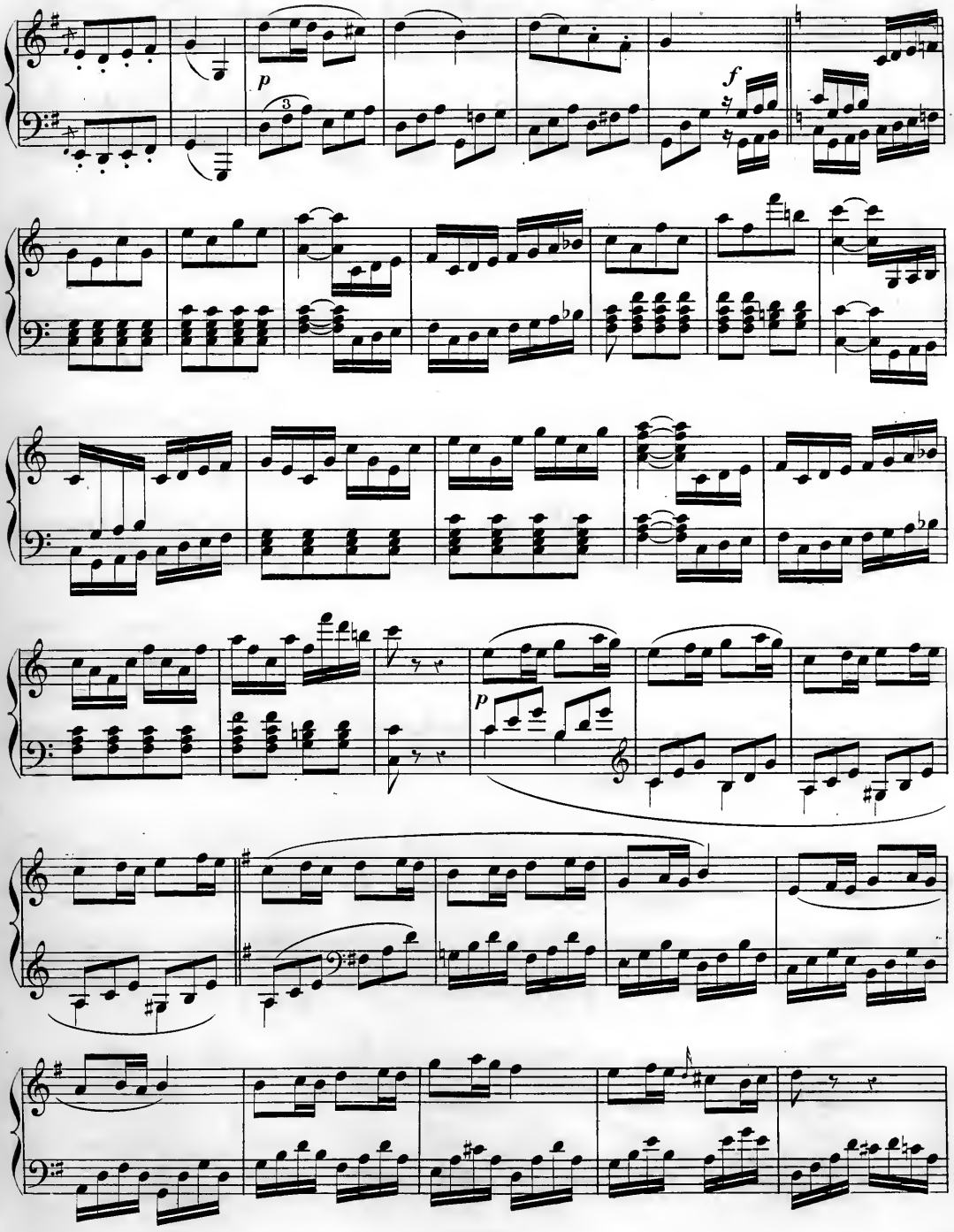

cresc.
sf
p
cresc.
sf
p
sf
sf
dim.
cresc.
sf
sf
dim.
p
tr
f

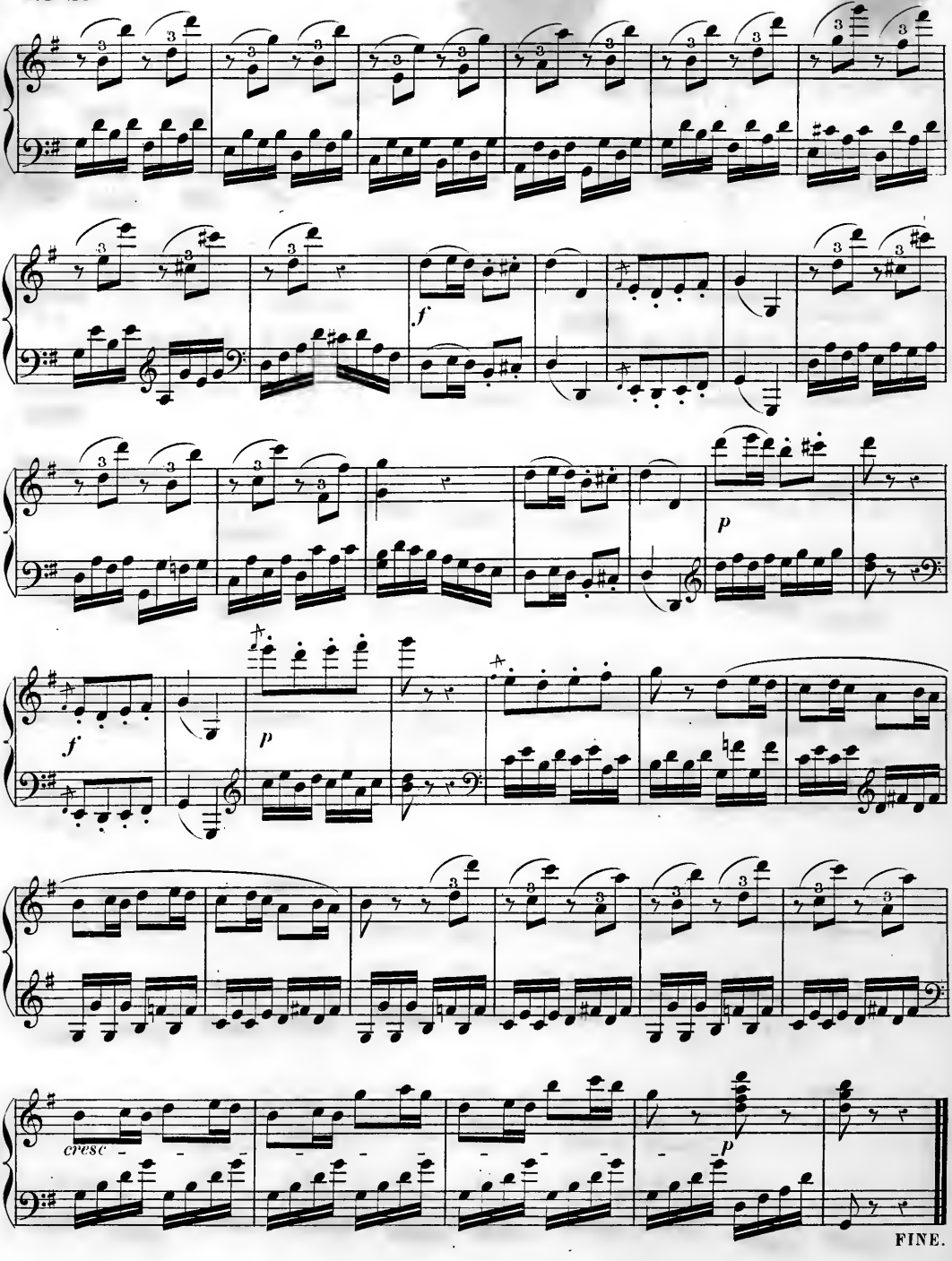

1ª
2ª
p
f
p
p
f
f
sf
f
f
sf
f
f
sf
P legg.
dol.


espressivo.
Andante.
p
tr
tr
cresc.
dim.


cresc.
p
cresc.
p
dim.
pp
sf
p
cresc.
dim.
p


Vivace.
P dol.
f
p
1ª
2ª
f
sf
f
f
sf
sf
dim.
f
p
f


p
f
p


f
p
f
p
cresc
p
FINE.

LES ADIEUX, L' ABSENCE ET LE RETOUR.

SONATE CARACTÉRISTIQUE

pour le

PIANO-FORTE

DÉDIÉE

À SON ALTESSE IMPÉRIALE

l' Archiduc **RODOLPHE** d'Autriche

PAR

L. VAN BEETHOVEN.

Œuvre 81. **Prix:**

PUBLIÉ PAR L. FARRENC,— PARIS, 1865.

T. d. P. (15) 26.

L. Van BEETHOVEN, Op. 81.

LES ADIEUX.

Sonata.

Adagio.

p espressivo.

cresc.

f

Allegro.

tenuto.

pp

attacca subito.

f

sf

p

cresc.

sf

fp

cresc.

sf

fp

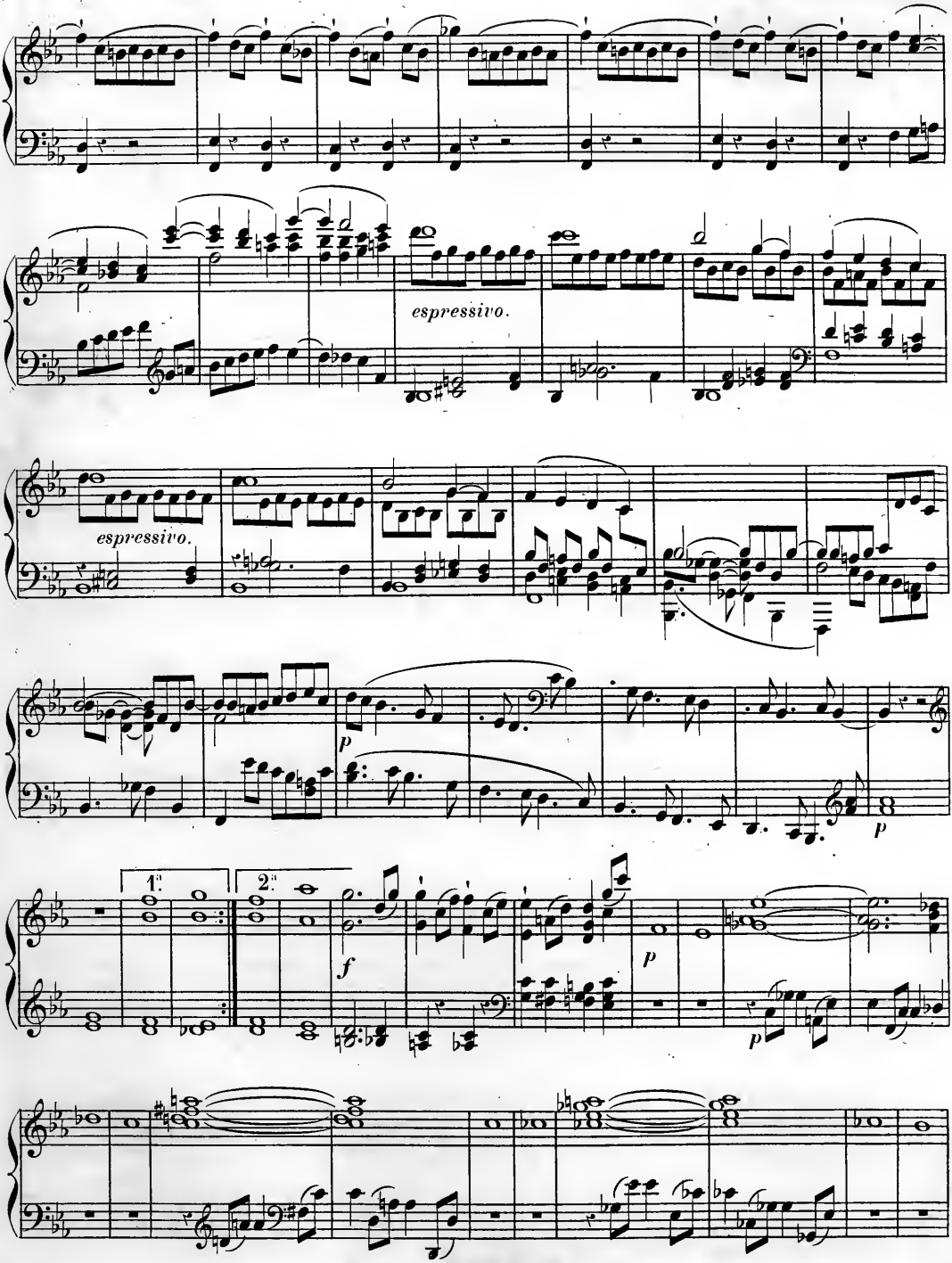
cresc.

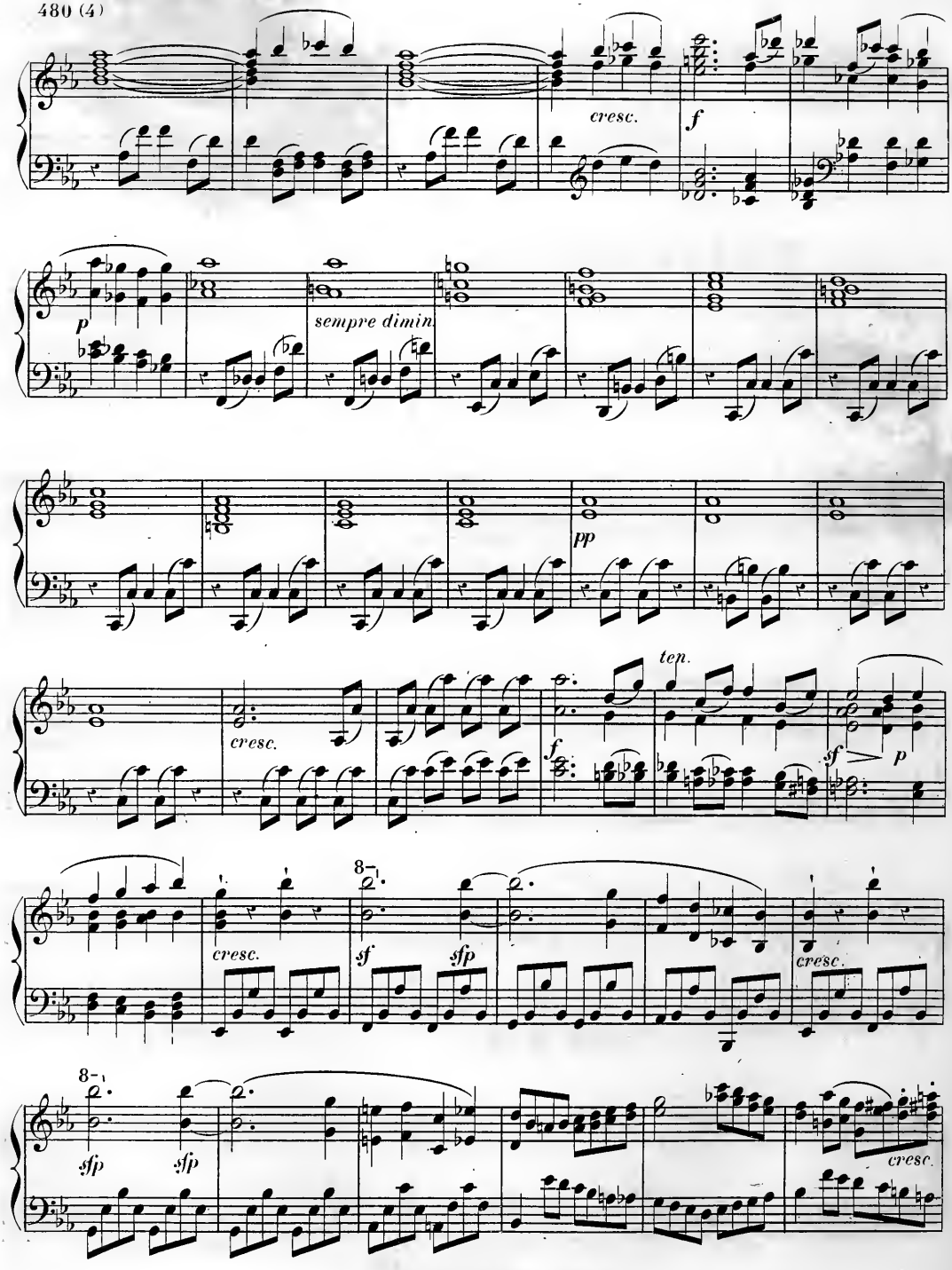
f

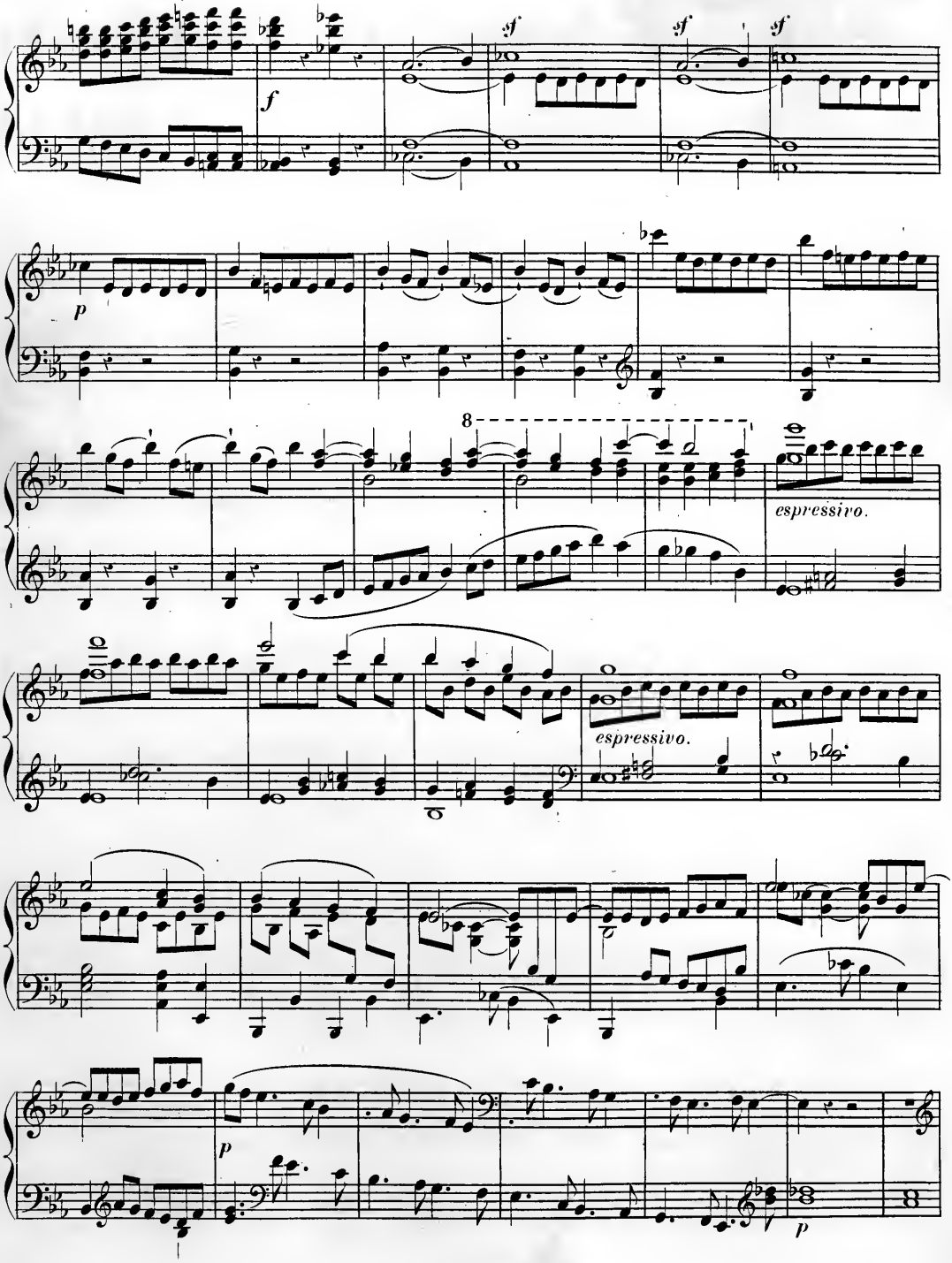
sf

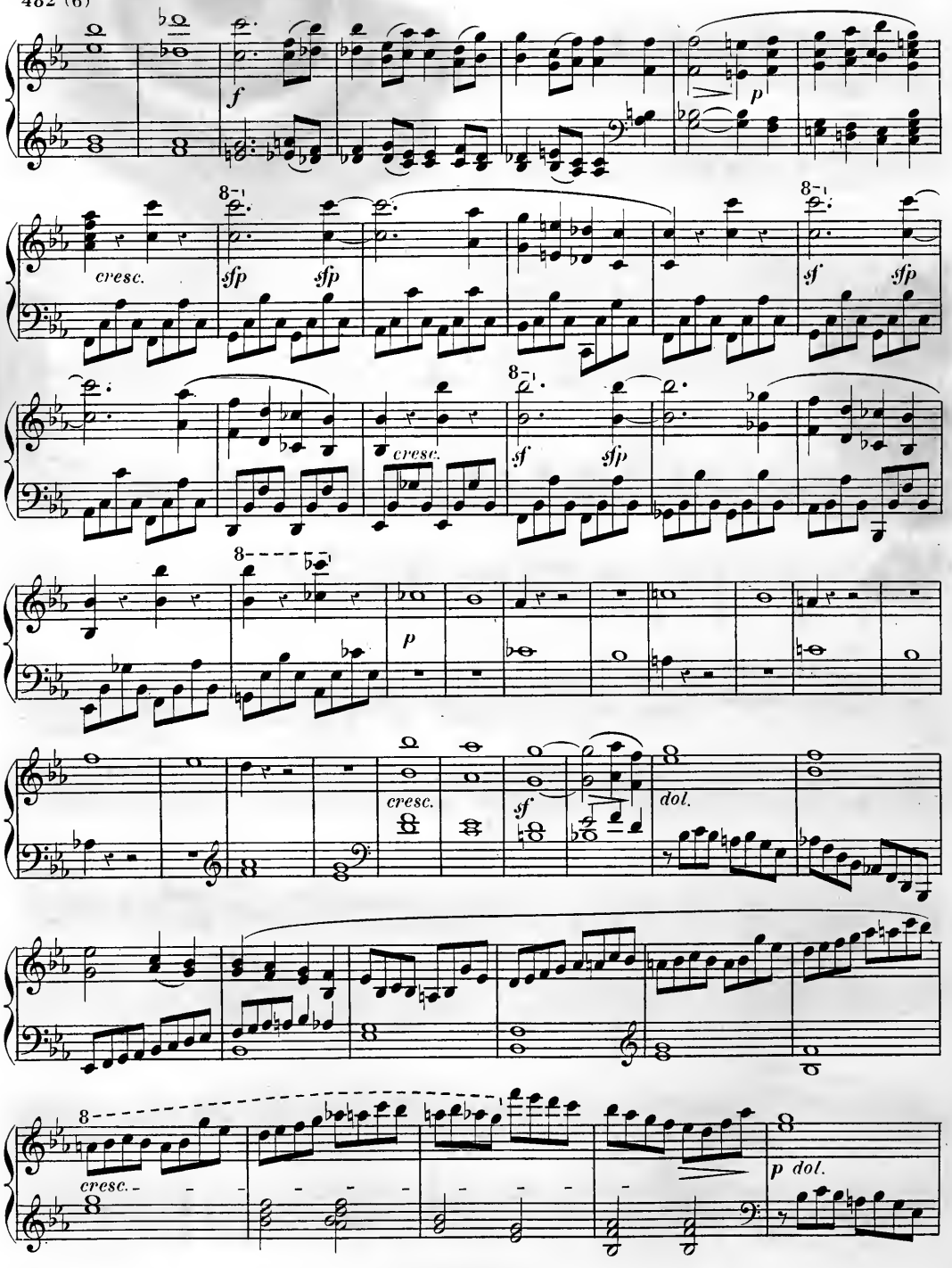
sf

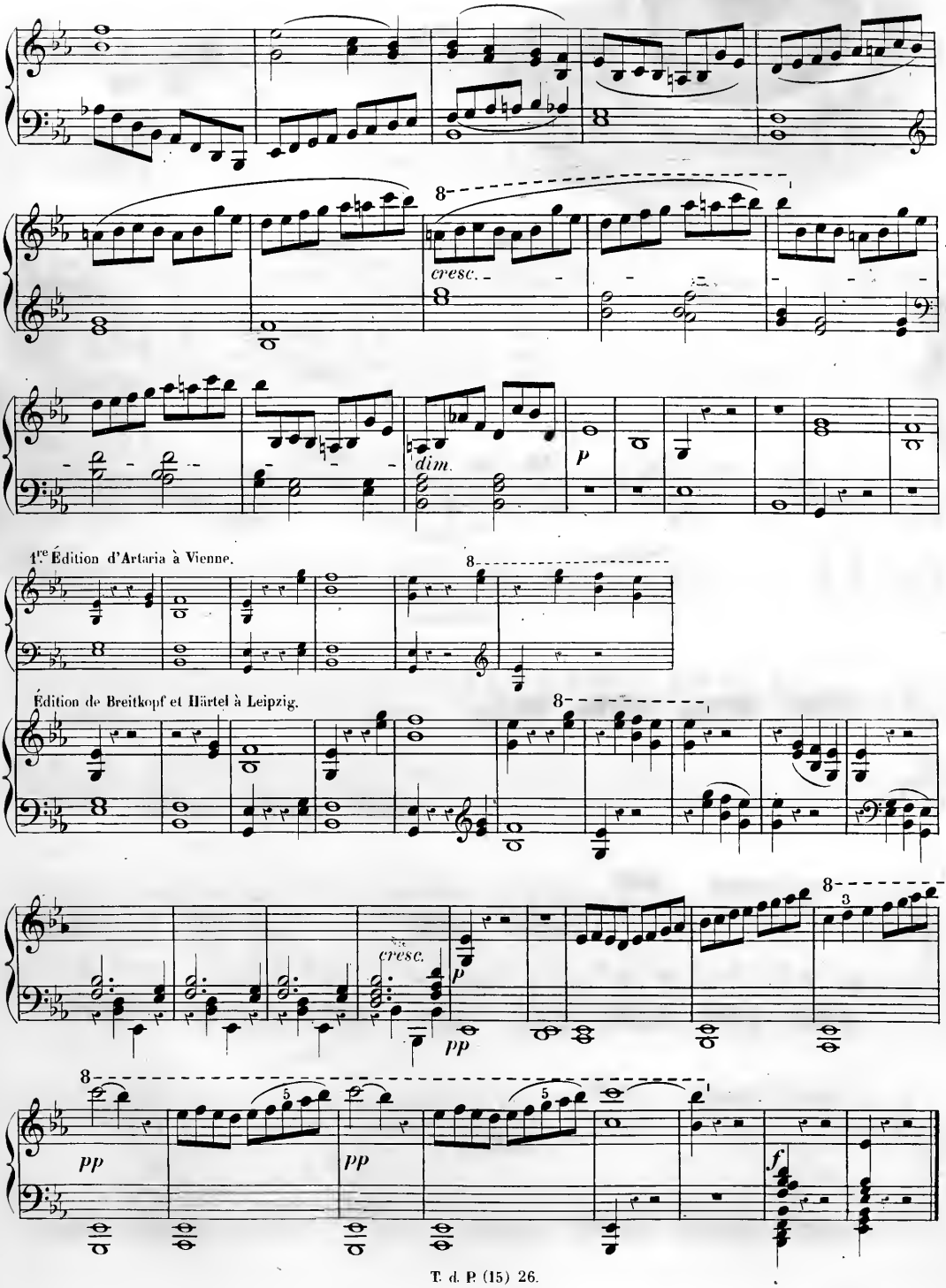
p


espressivo.
espressivo.
p
p
1.
2.
f
p
p

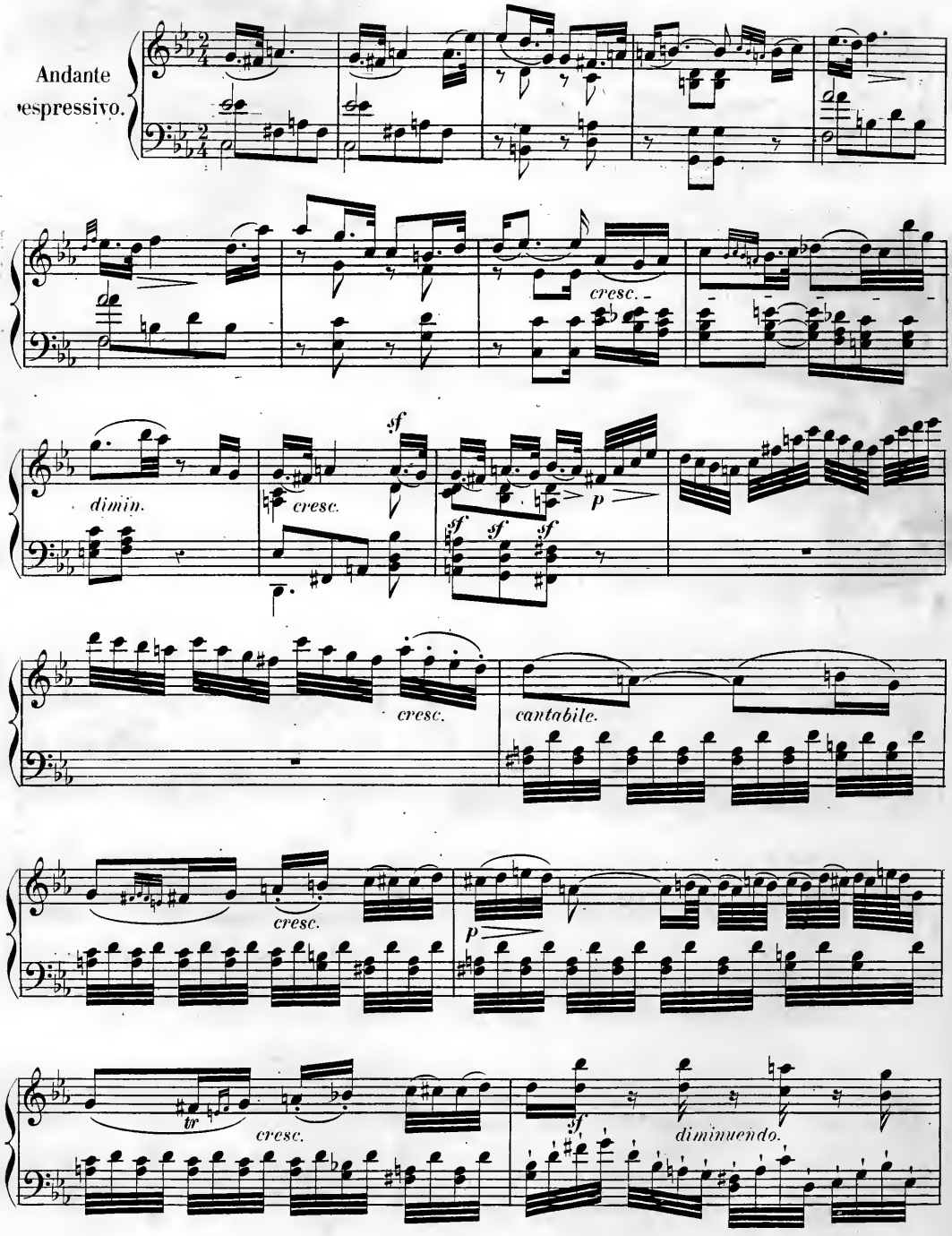

cresc.
f
p
sempre dimin.
pp
cresc.
f
ten.
sf
p
cresc.
8va
sf
sfp
cresc.
8va
sfp
sfp
cresc.

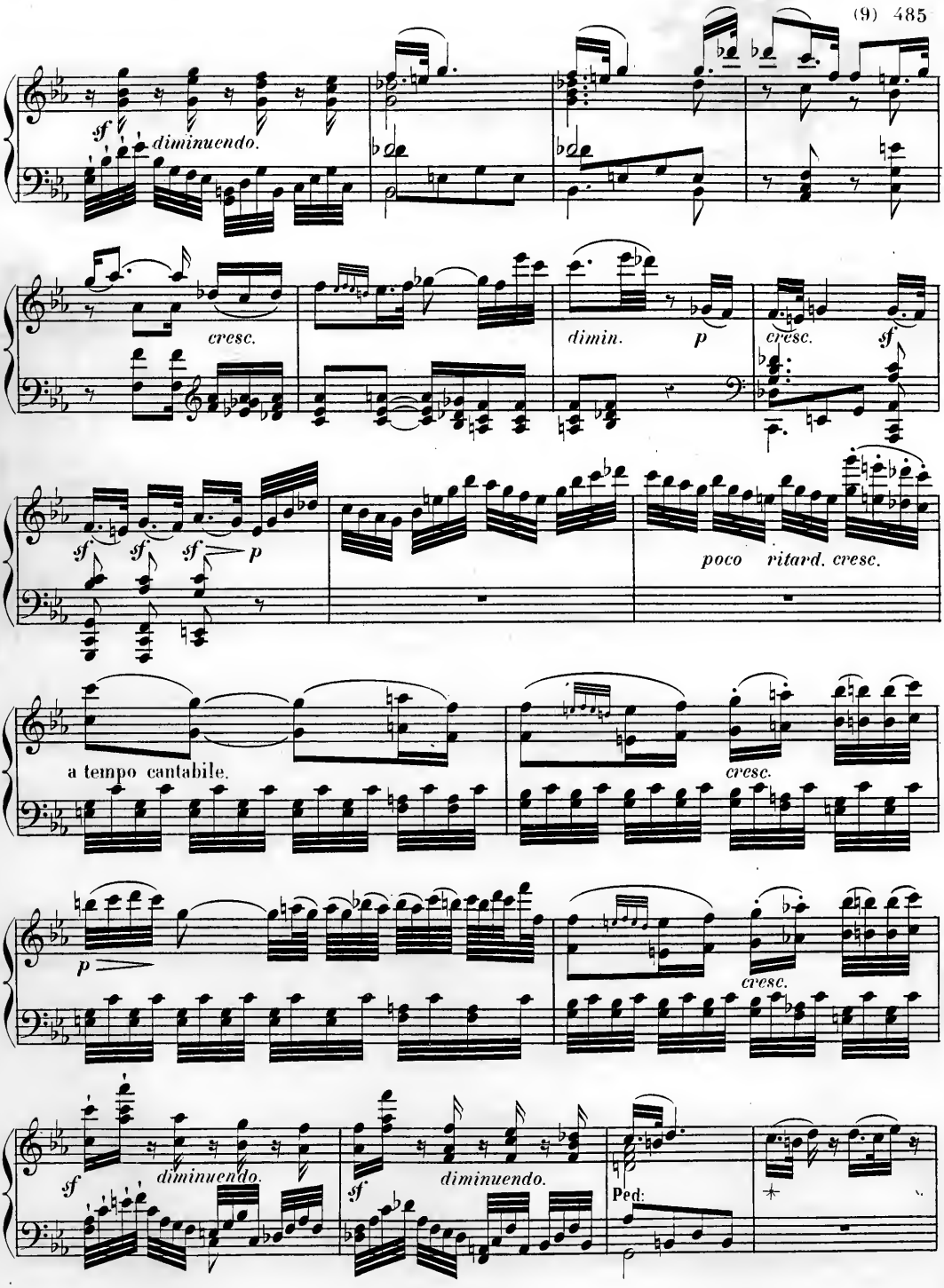

sf
sf
sf
f
p
8
espressivo.
espressivo.
p
p

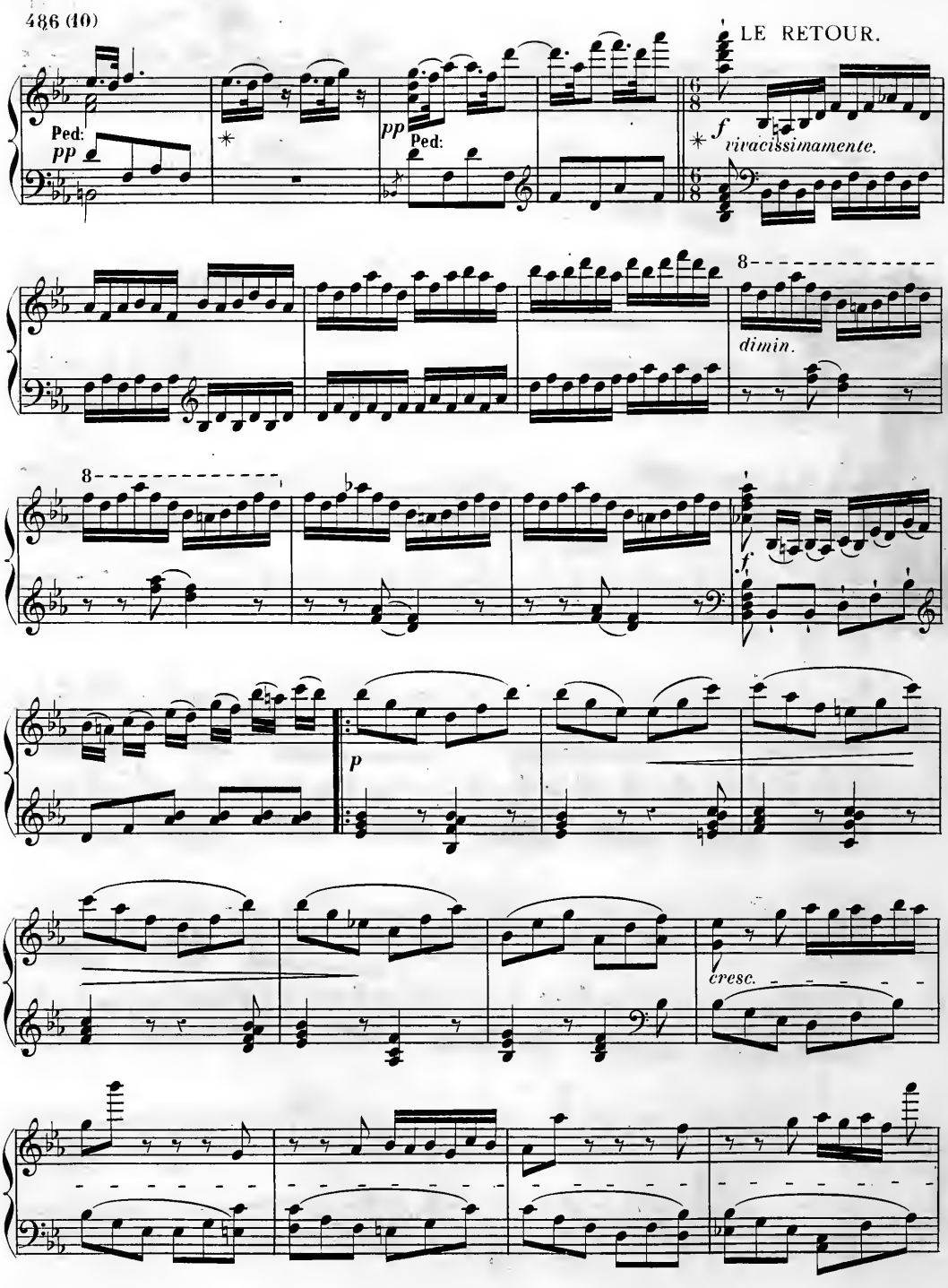

f
p
cresc.
sfp
sfp
sf
sfp
cresc.
sf
sfp
p
cresc.
sf
dol.
cresc.
p dol.

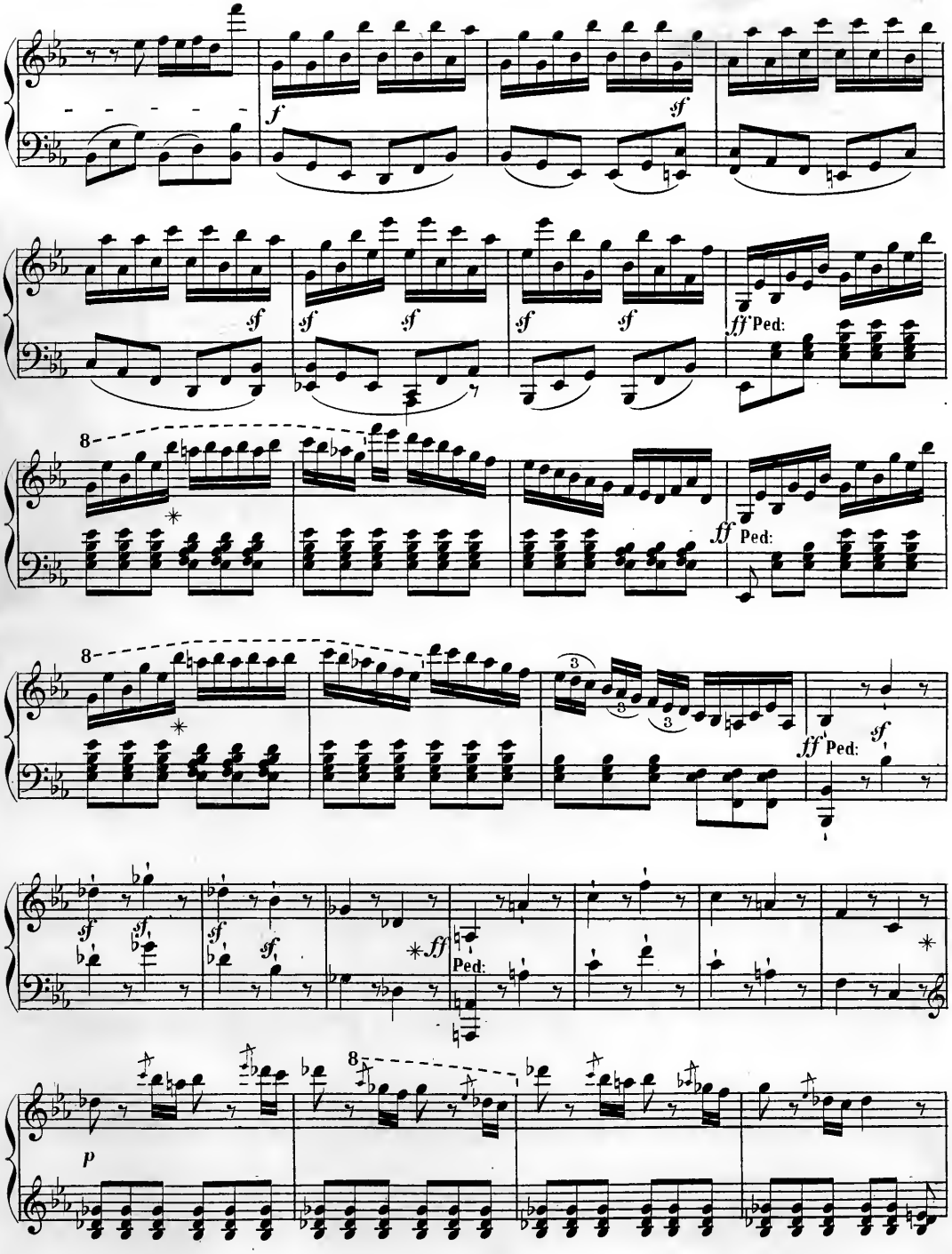

8
cresc.
dim.
p
1re Édition d'Artaria à Vienne.
Édition de Breitkopf et Härtel à Leipzig.
cresc.
p
pp
pp
pp
f

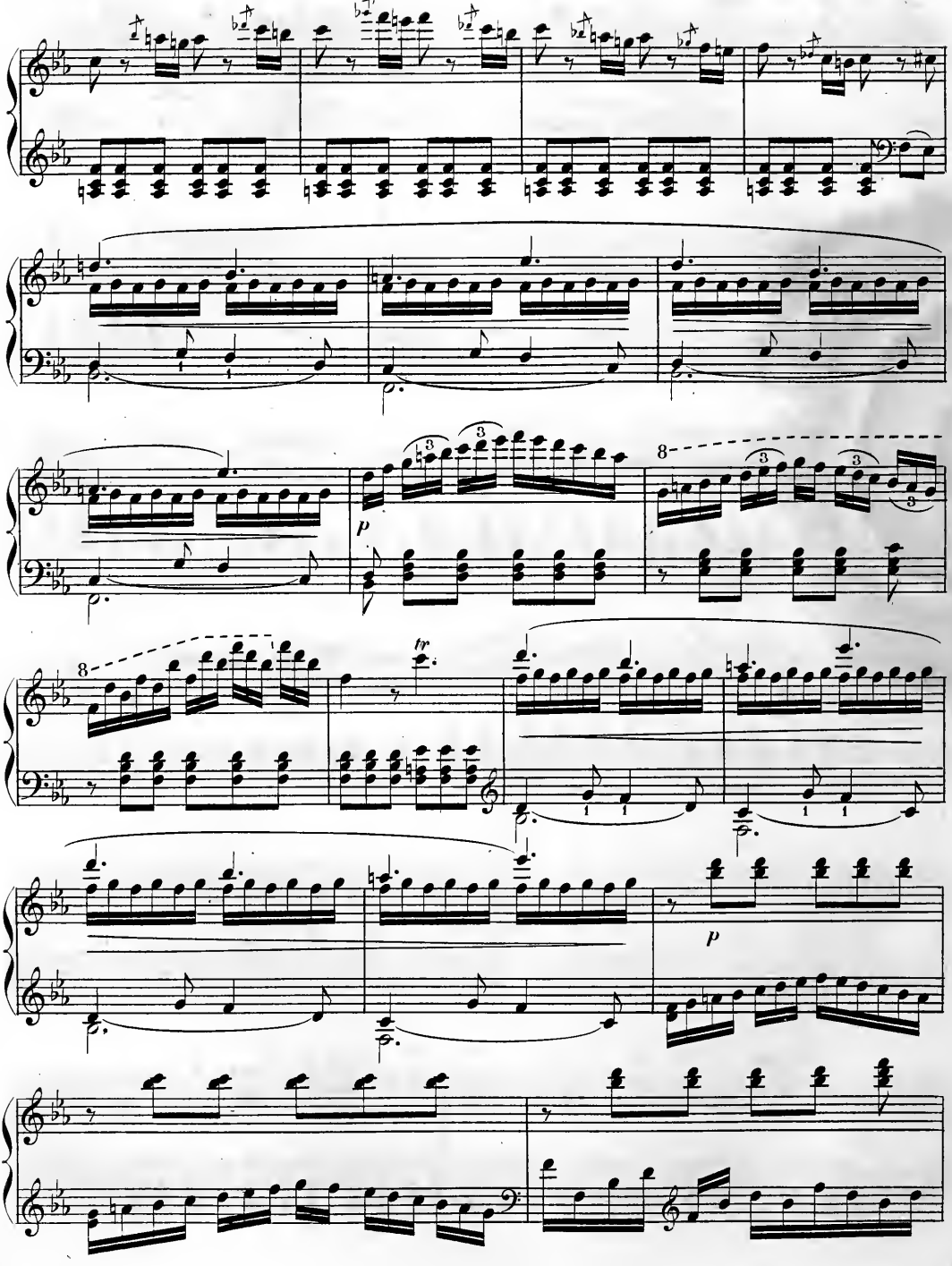
L' ABSENCE.

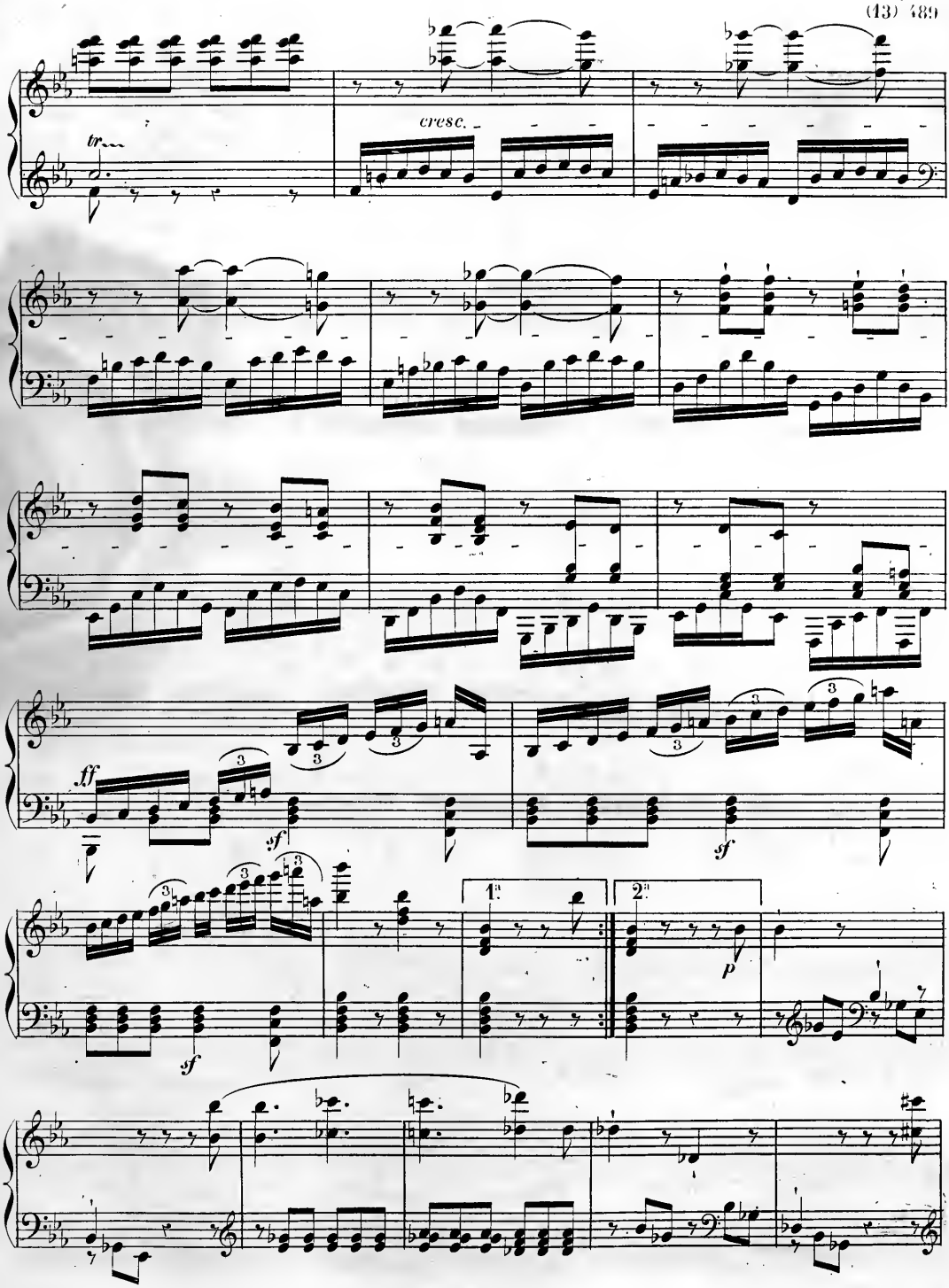

Andante espressivo.
cresc.
dimin.
cresc.
sf
p
sf
sf
sf
cresc.
cantabile.
cresc.
p
tr
cresc.
sf
diminuendo.

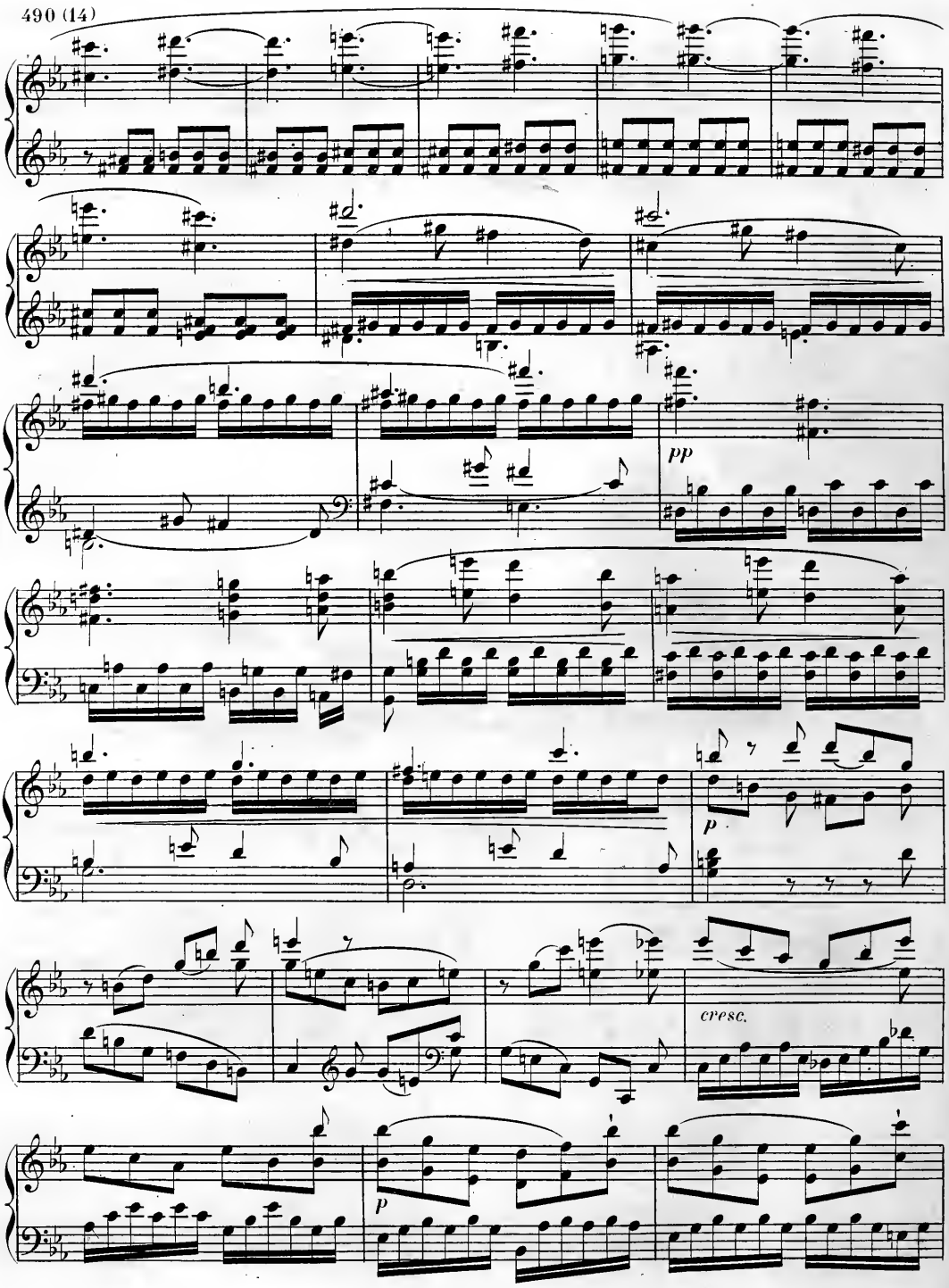

sf
diminuendo.
cresc.
dimin.
p
cresc.
sf
sf
sf
sf
p
poco ritard. cresc.
a tempo cantabile.
cresc.
p
cresc.
sf
diminuendo.
sf
diminuendo.
Ped:

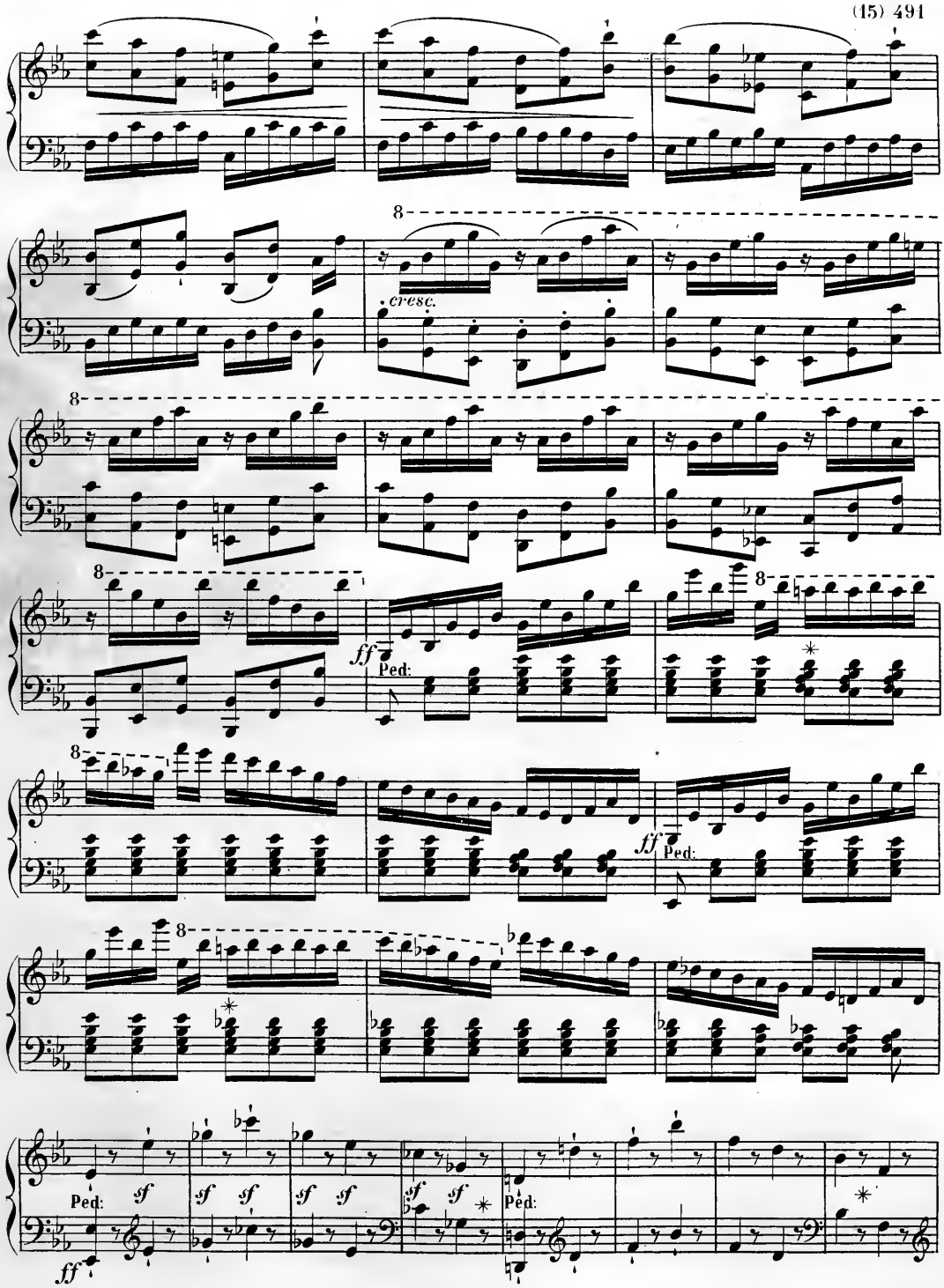

LE RETOUR.
Ped:
pp
pp
Ped:
f
vivacissimamente.
8
dimin.
8
f
p
cresc.

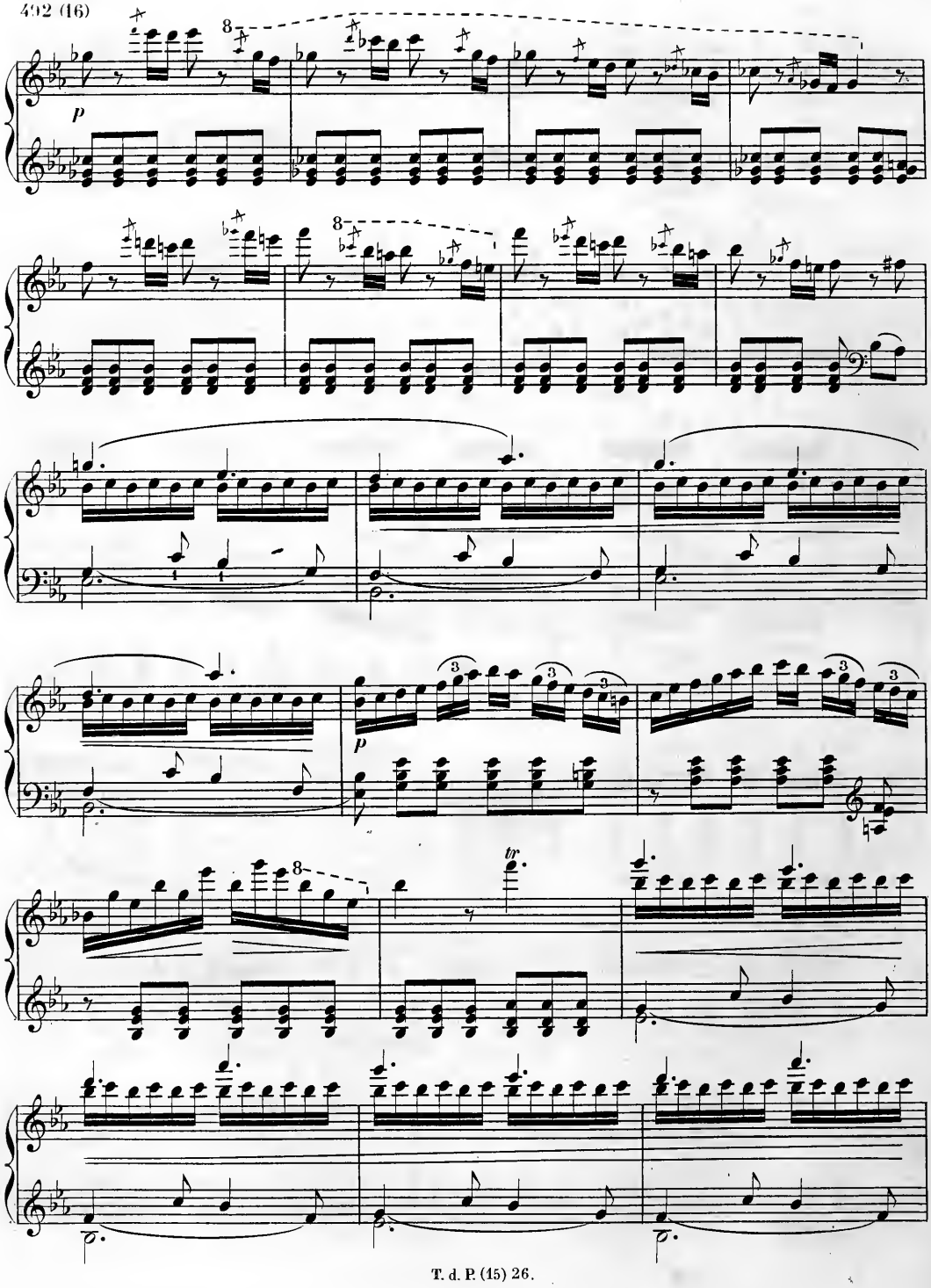

f
sf
ff Ped:
8
3
p

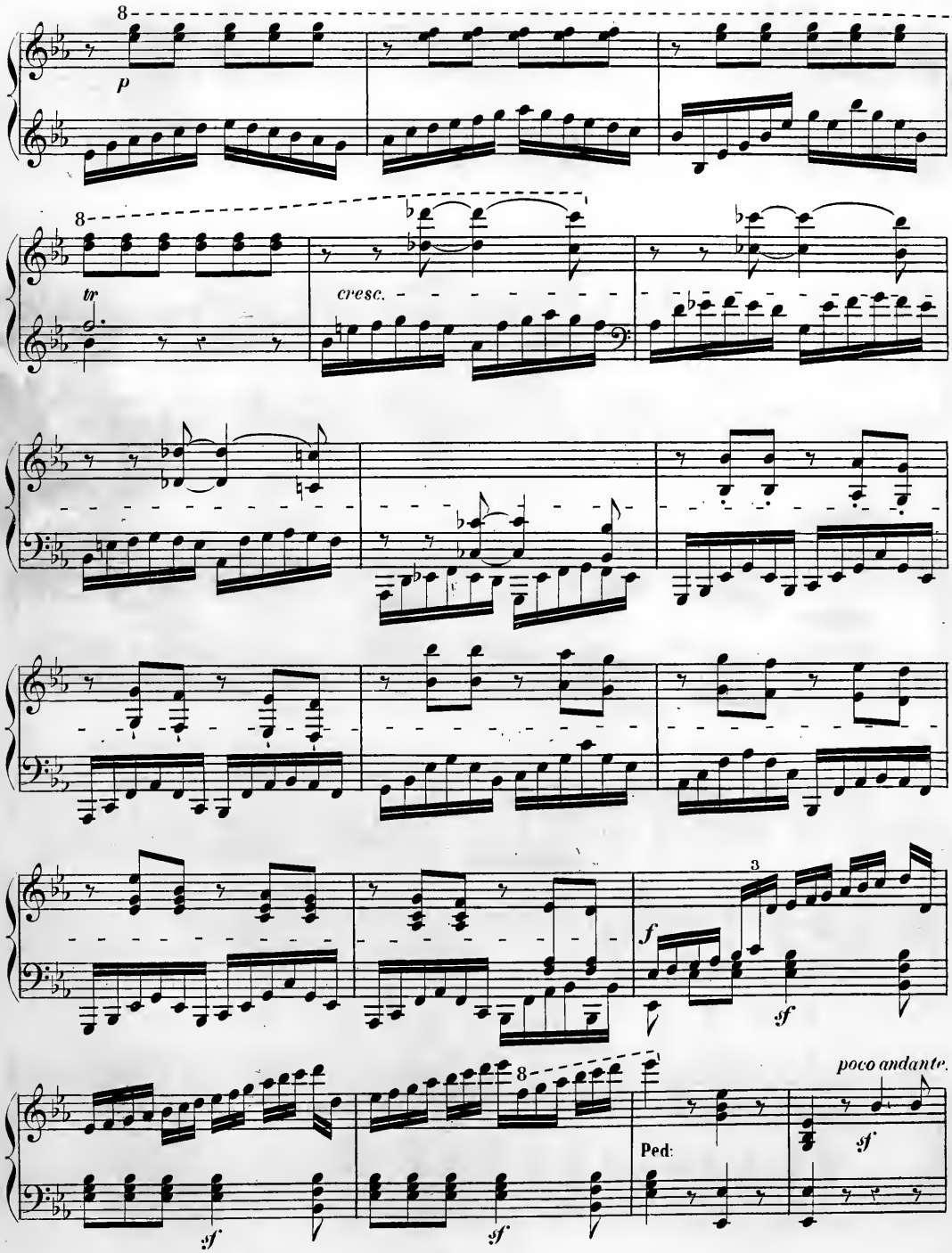

p
8
tr
p

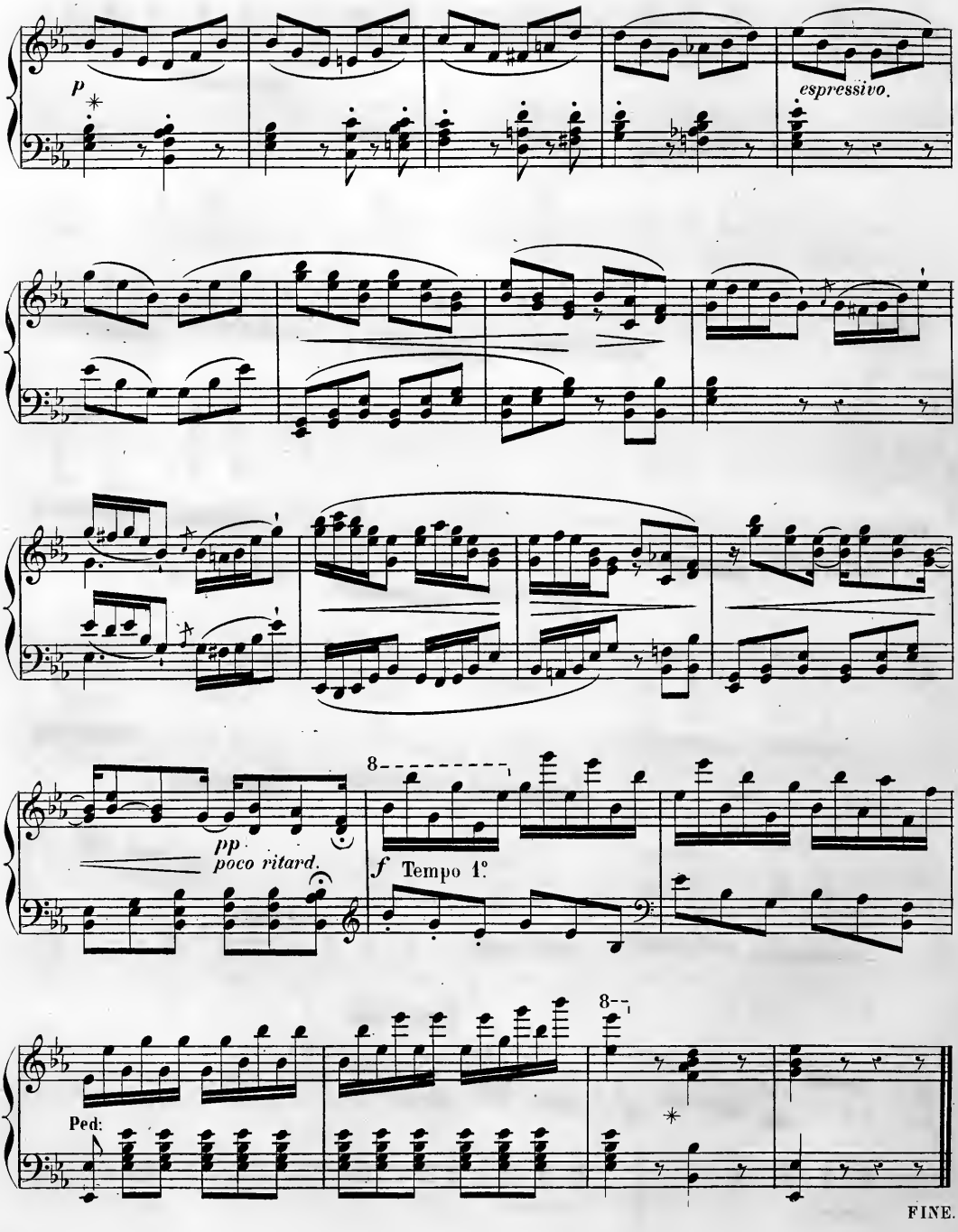

tr
cresc.
ff
sf
sf
sf
1.
2.
p


pp
p
cresc.
p


8
cresc.
8
8
ff
Ped:
8
8
ff
Ped:
8
Ped:
sf
sf sf
sf sf
sf sf
Ped:
ff


8
p
8
3
3
3
p
8
tr


8
p
8
tr
cresc.
3
f
sf
poco andante.
8
Ped:
sf
sf
sf


p
espressivo.
pp
poco ritard.
8
f Tempo 1°
8
Ped:
FINE.

SONATE

pour le

PIANO-FORTE

DÉDIÉE

au Comte Maurice **LICHNOWSKY**

PAR

L. VAN BEETHOVEN.

Œuvre 90. **Prix:**

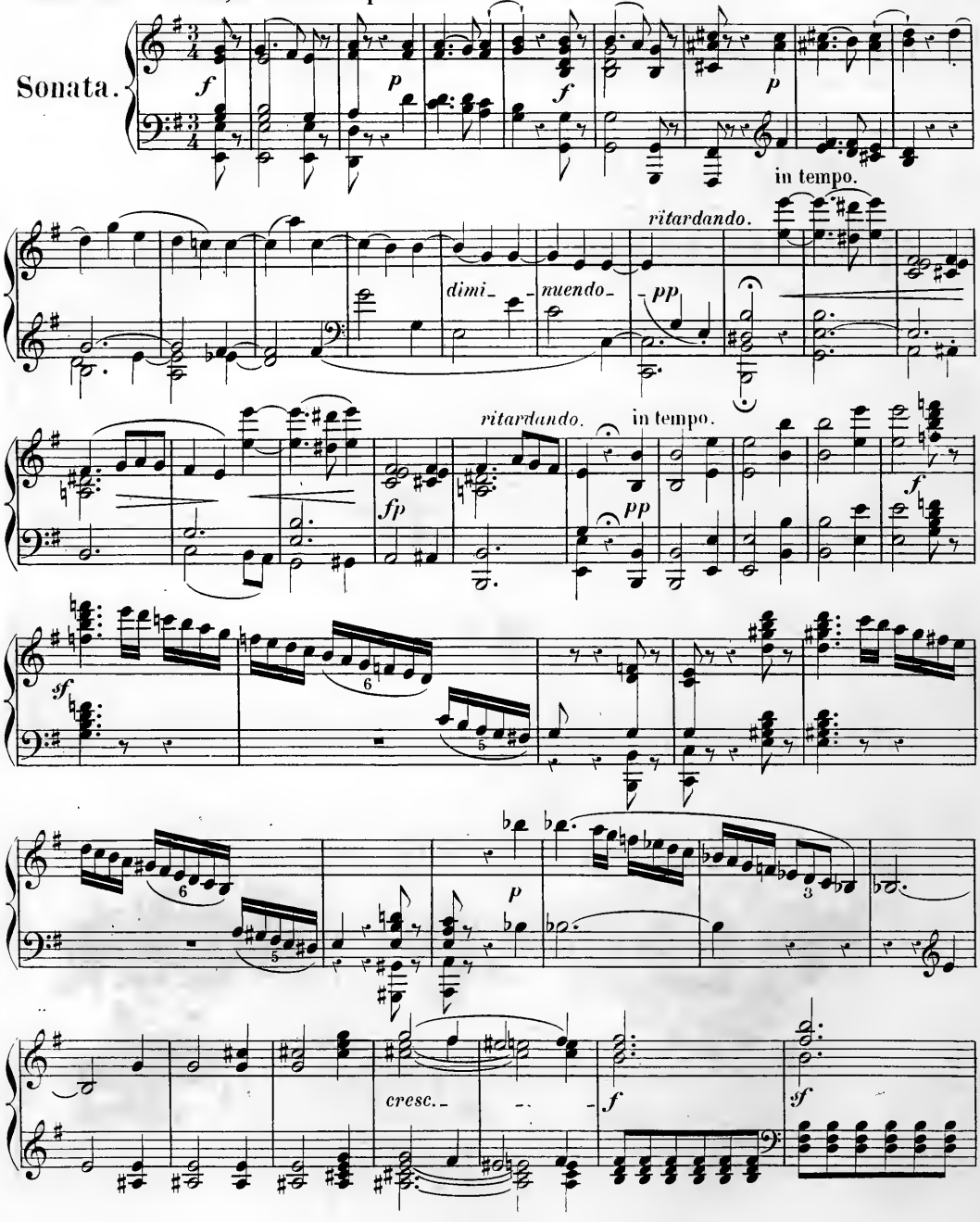
PUBLIÉ PAR L. FARRENC,— PARIS, 1865.

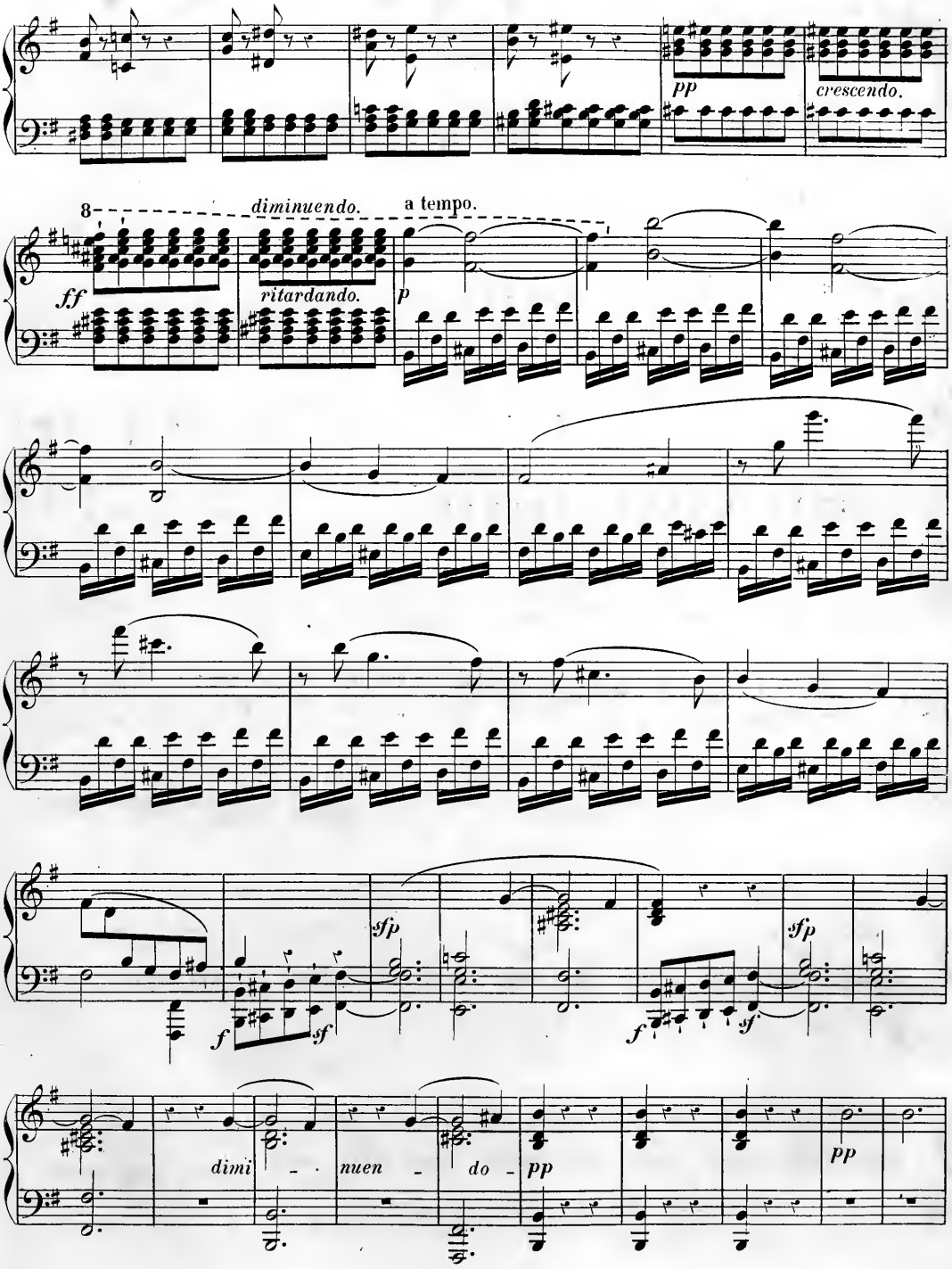
T. d. P. (15) 27.

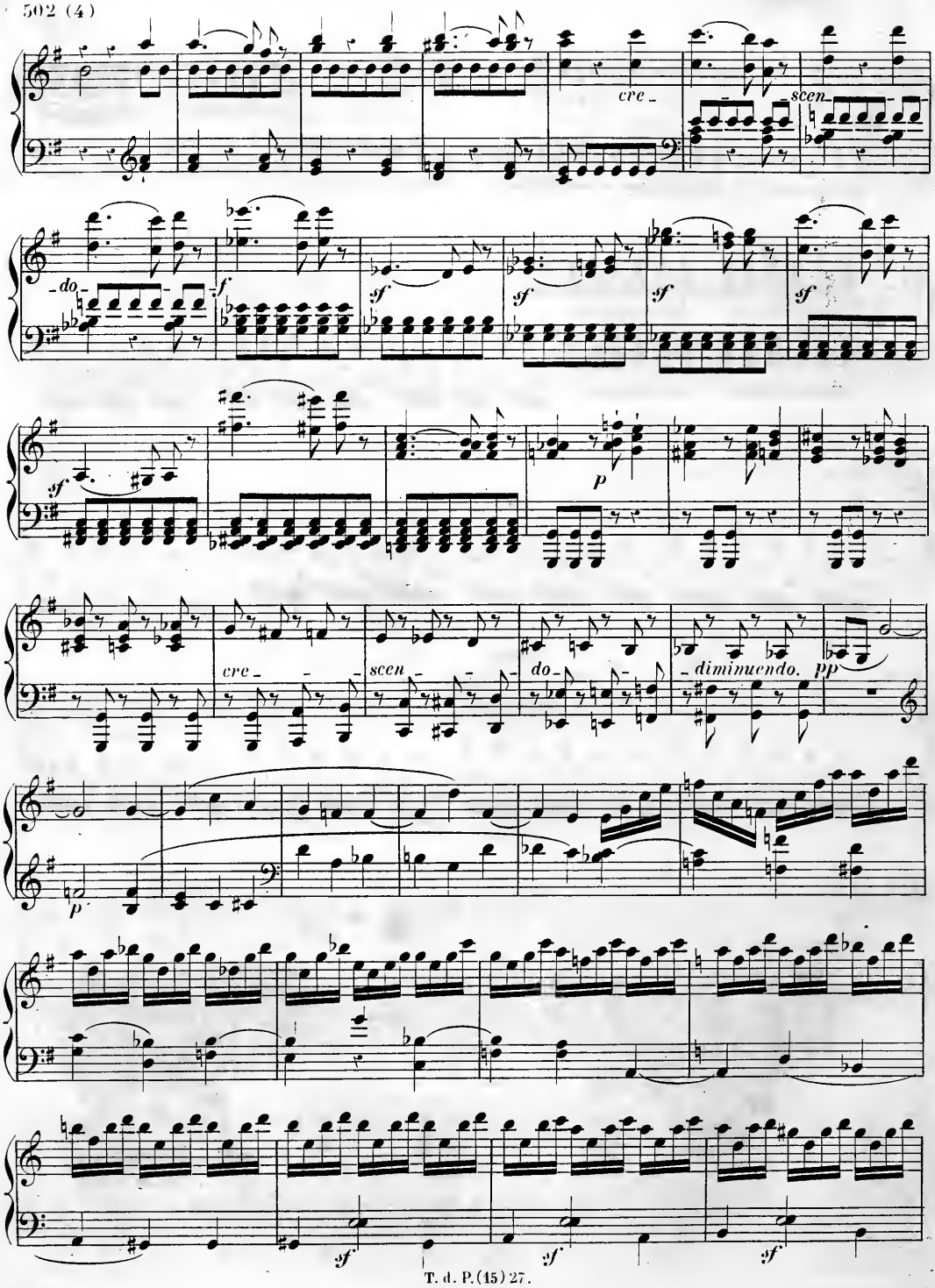
L. van BEETHOVEN. Op. 90.

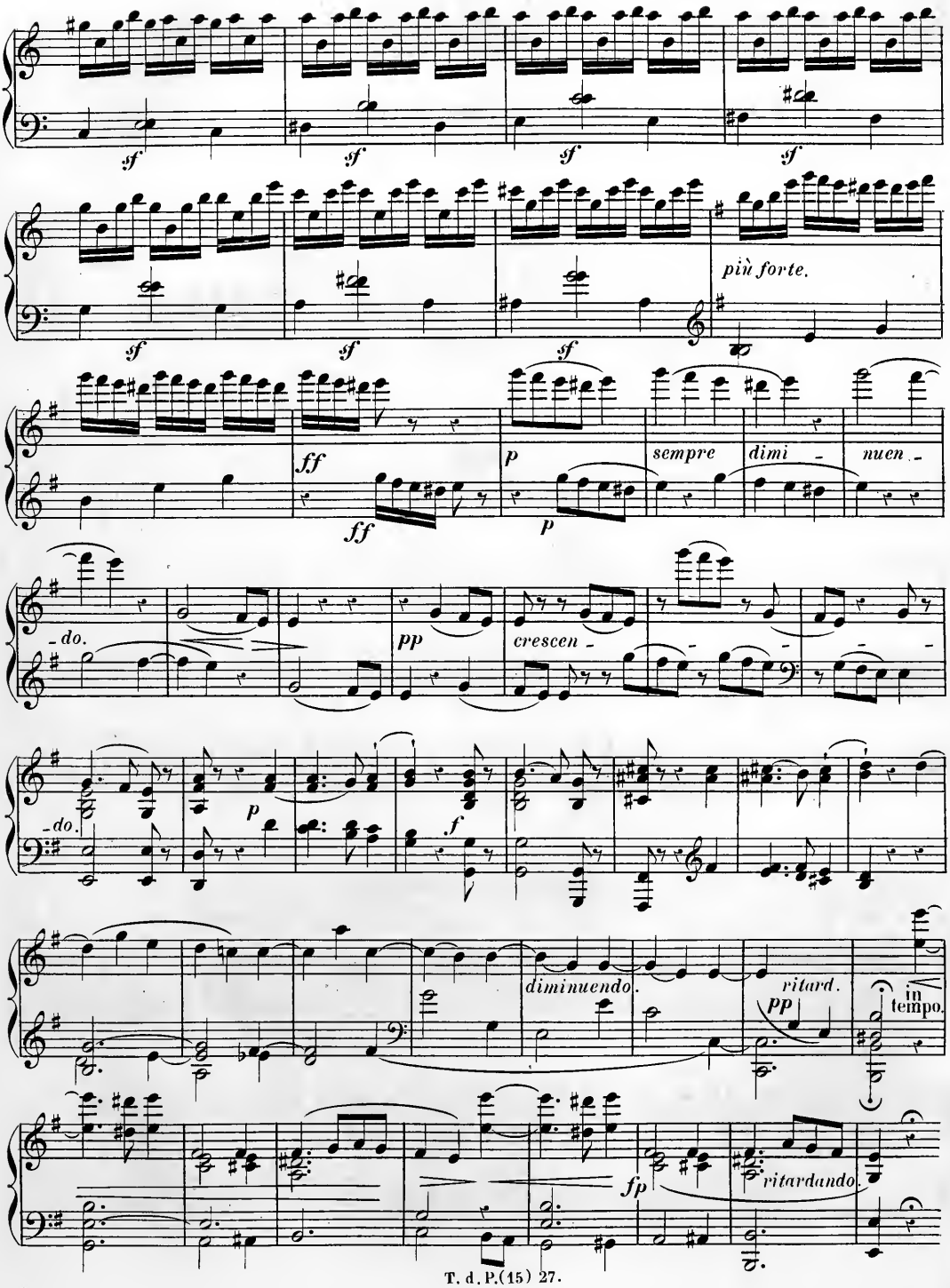
Avec feu, sentiment et expression.

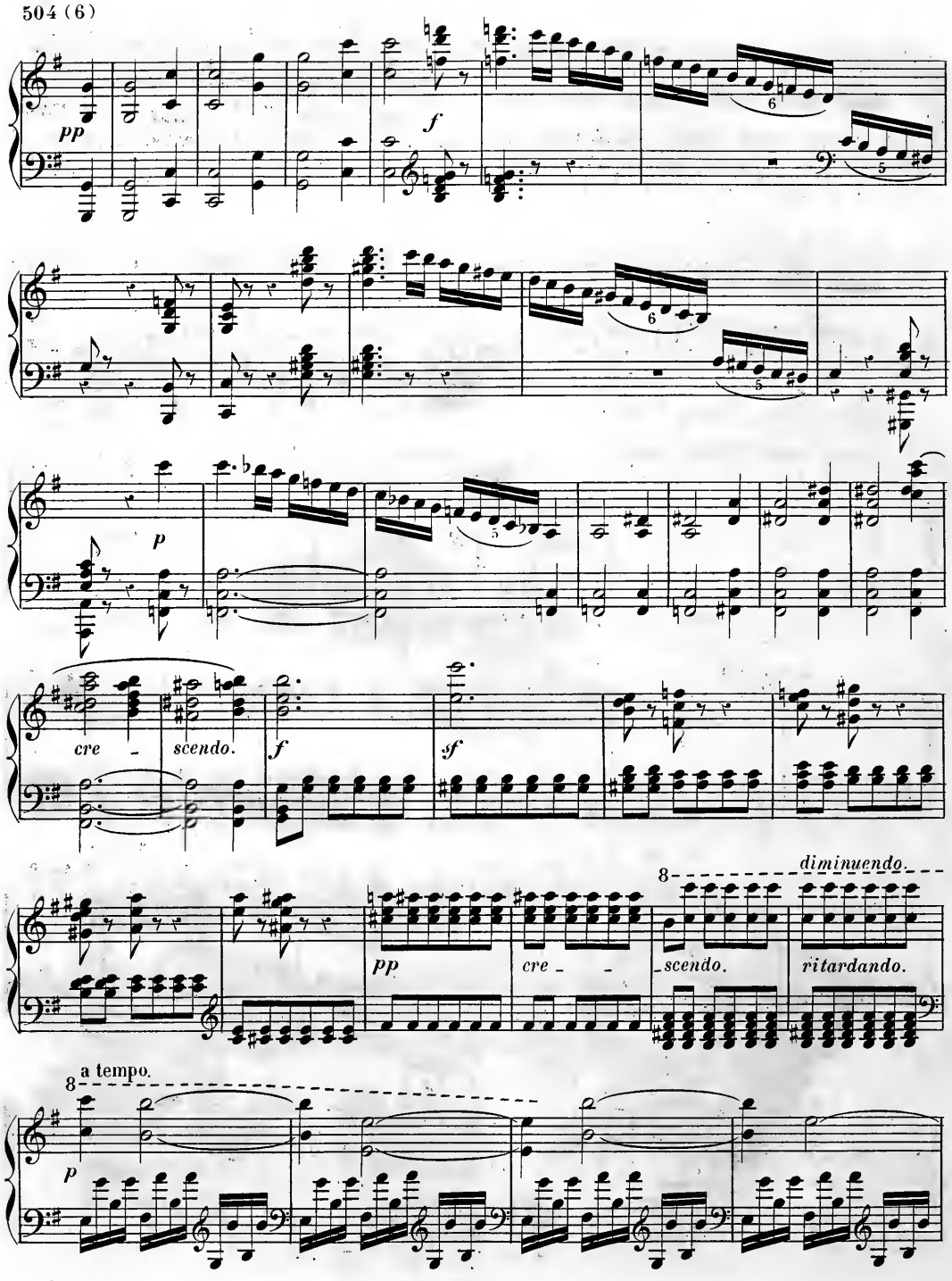
Sonata.

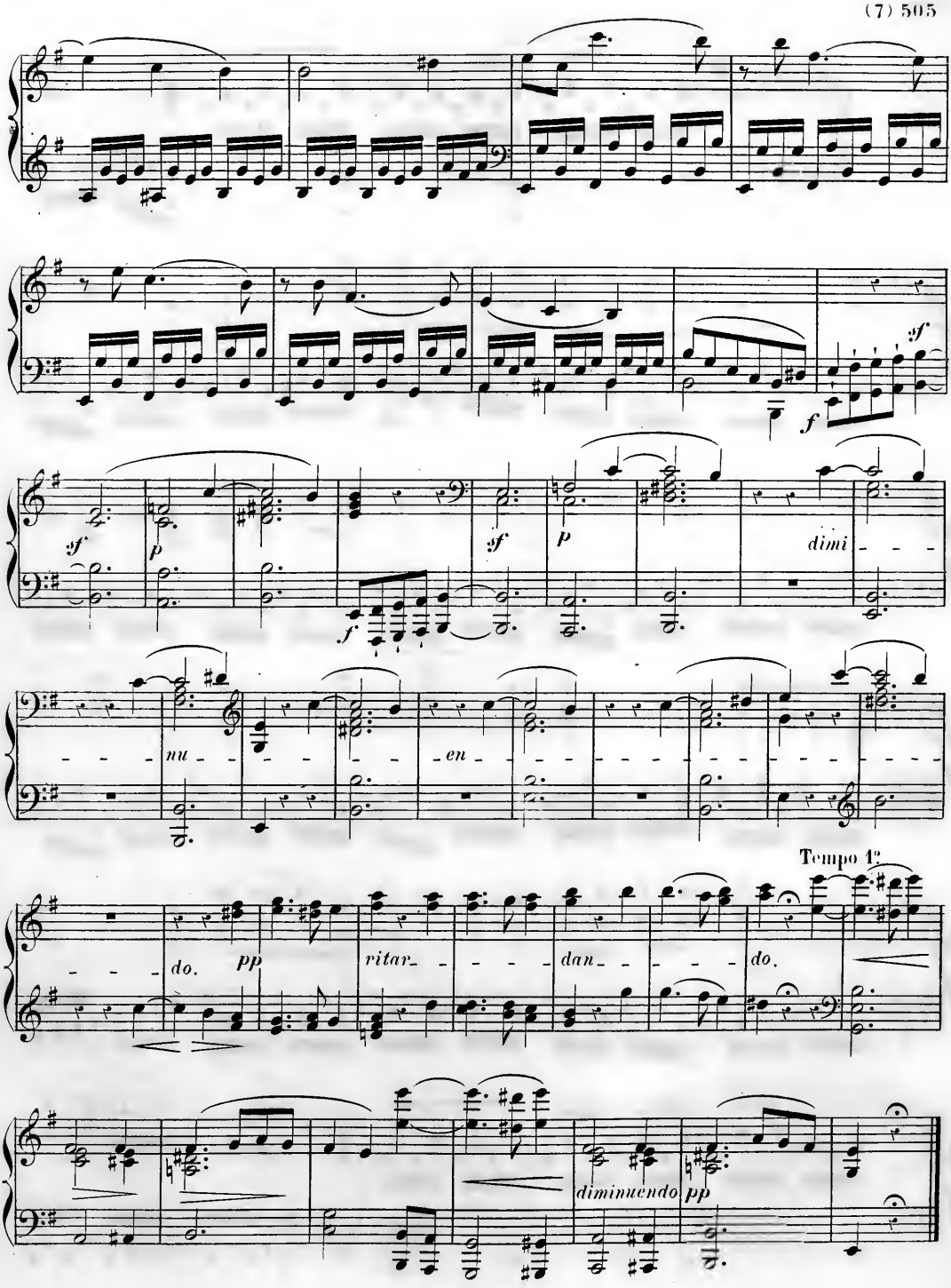



pp
crescendo.
8
diminuendo.
a tempo.
ff
ritardando.
p
sfp
f
sf
sfp
f
sf
dimi - nuen - do -
pp
pp

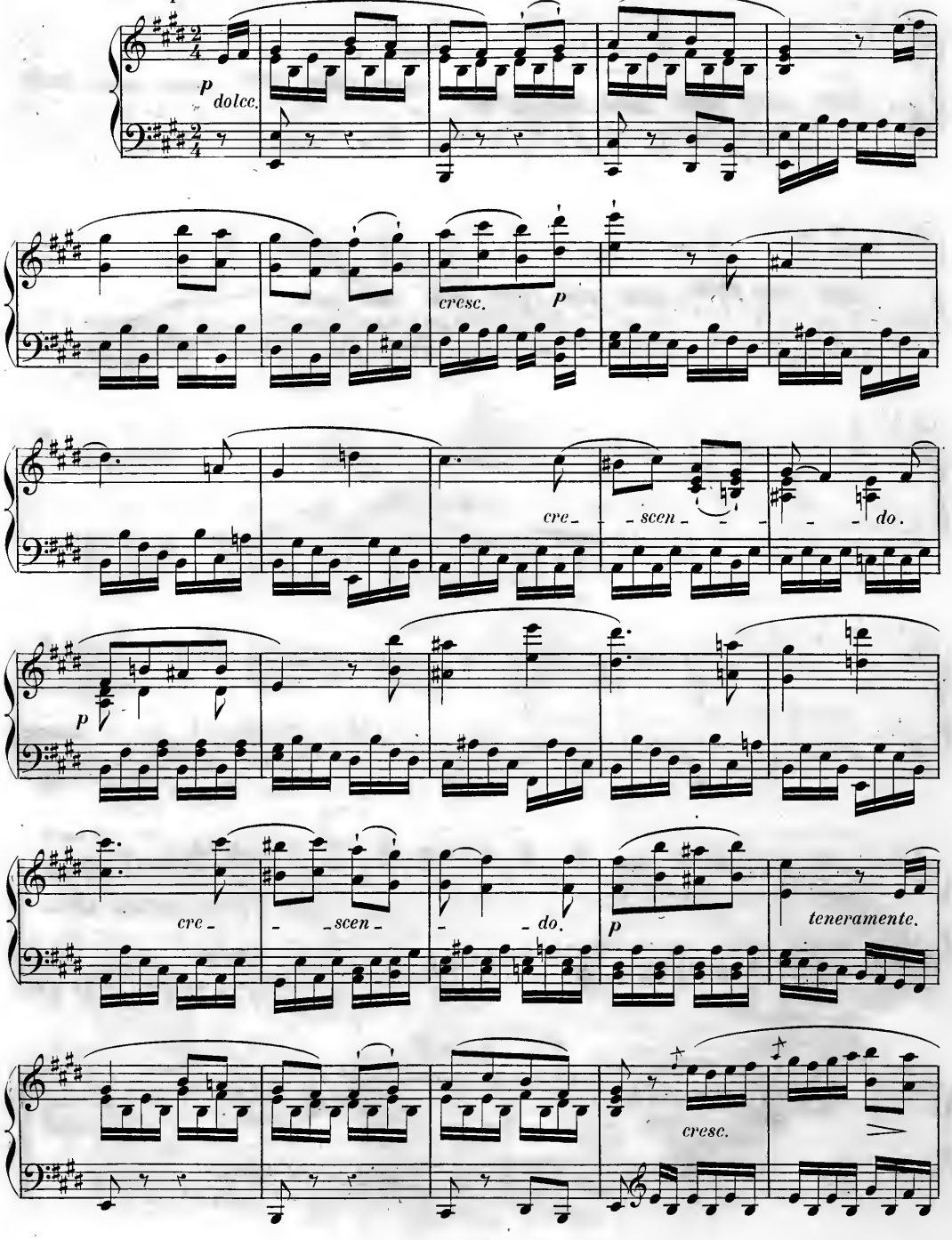

cre -
scen -
do -
f
sf
sf
sf
sf
p
cre -
scen -
do -
- diminuendo.
pp
p
sf
sf
sf

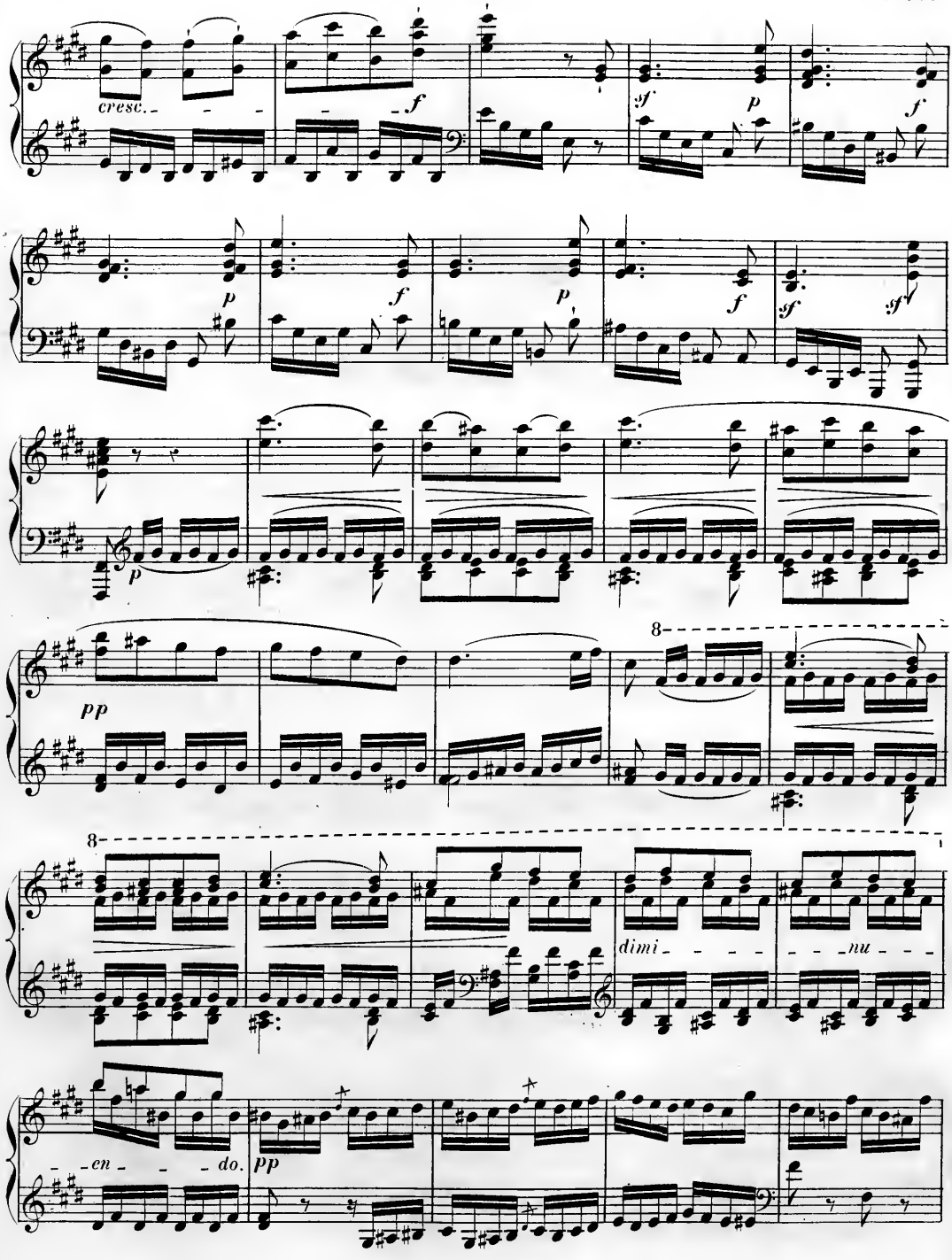

sf
più forte.
ff
p
sempre
dimi - nuen -
do.
pp
crescen -
do.
f
diminuendo.
ritard.
pp
in tempo.
fp
ritardando.

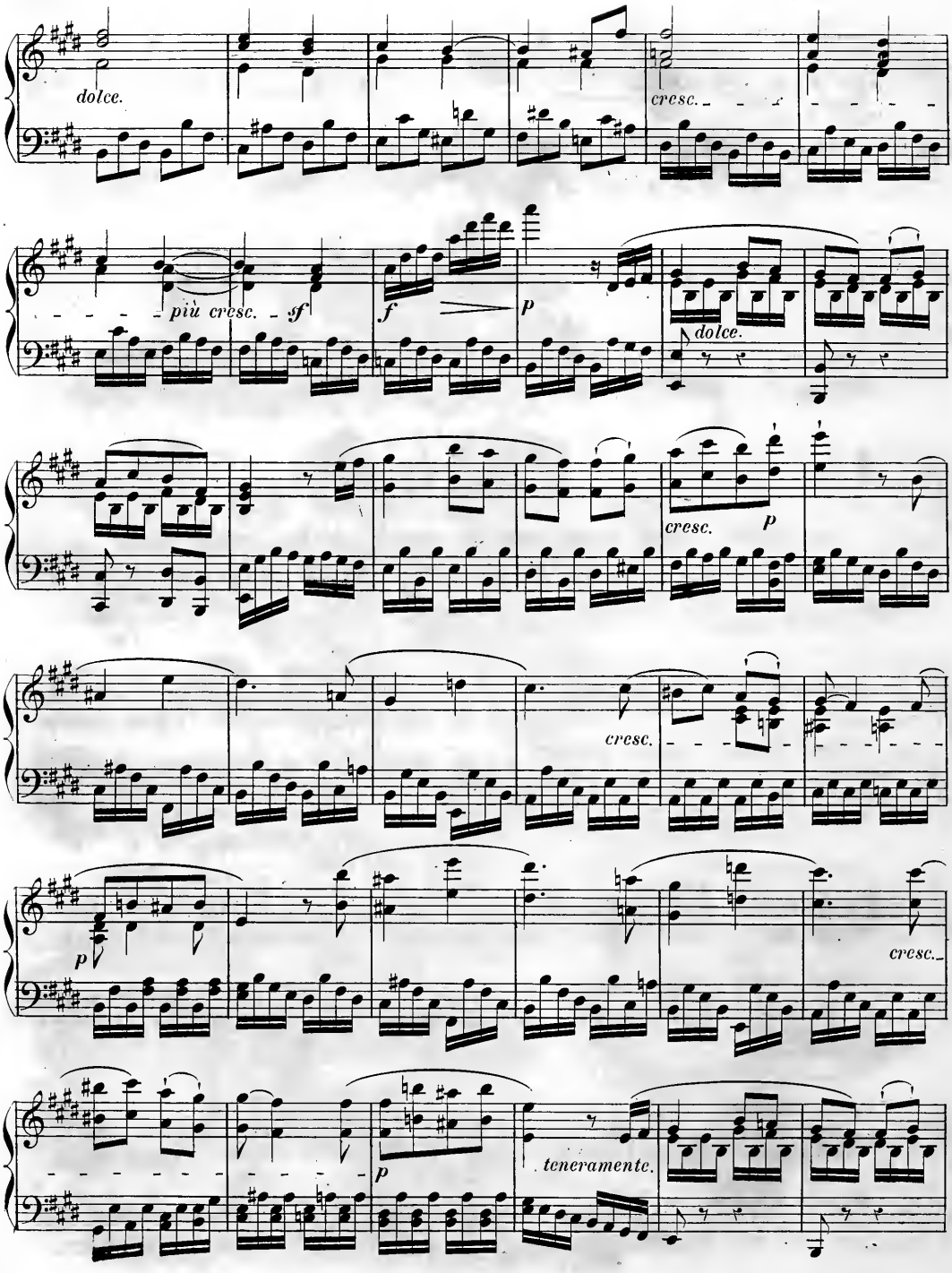

pp
f
p
cre - scendo.
f
sf
pp
cre - -
8
diminuendo.
scendo.
ritardando.
8
a tempo.
p

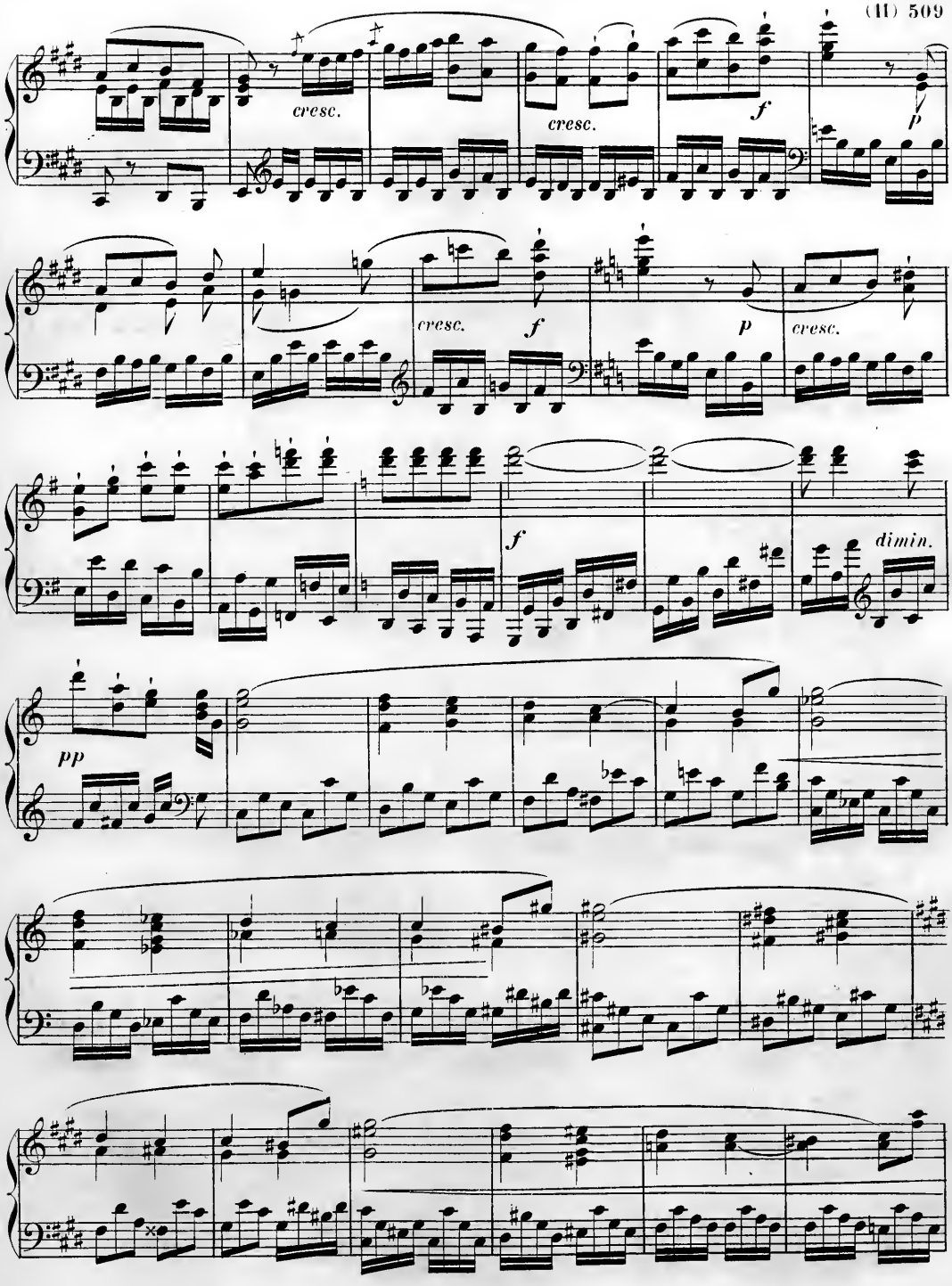

f
dimi
mu
en
Tempo 1º
do.
pp
ritar
dan
do.
diminuendo
pp

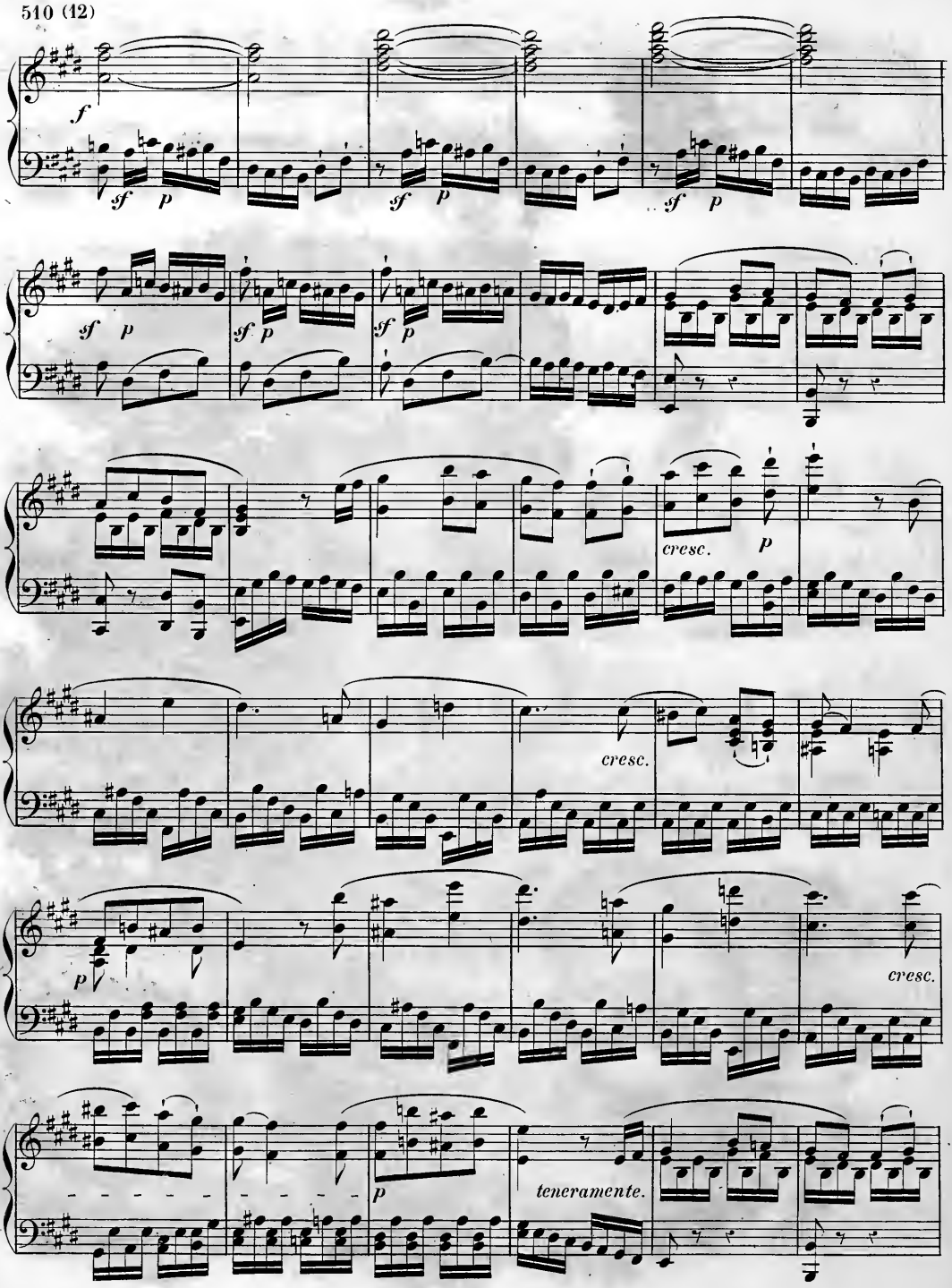
Pas trop vite et d'une manière chantante.

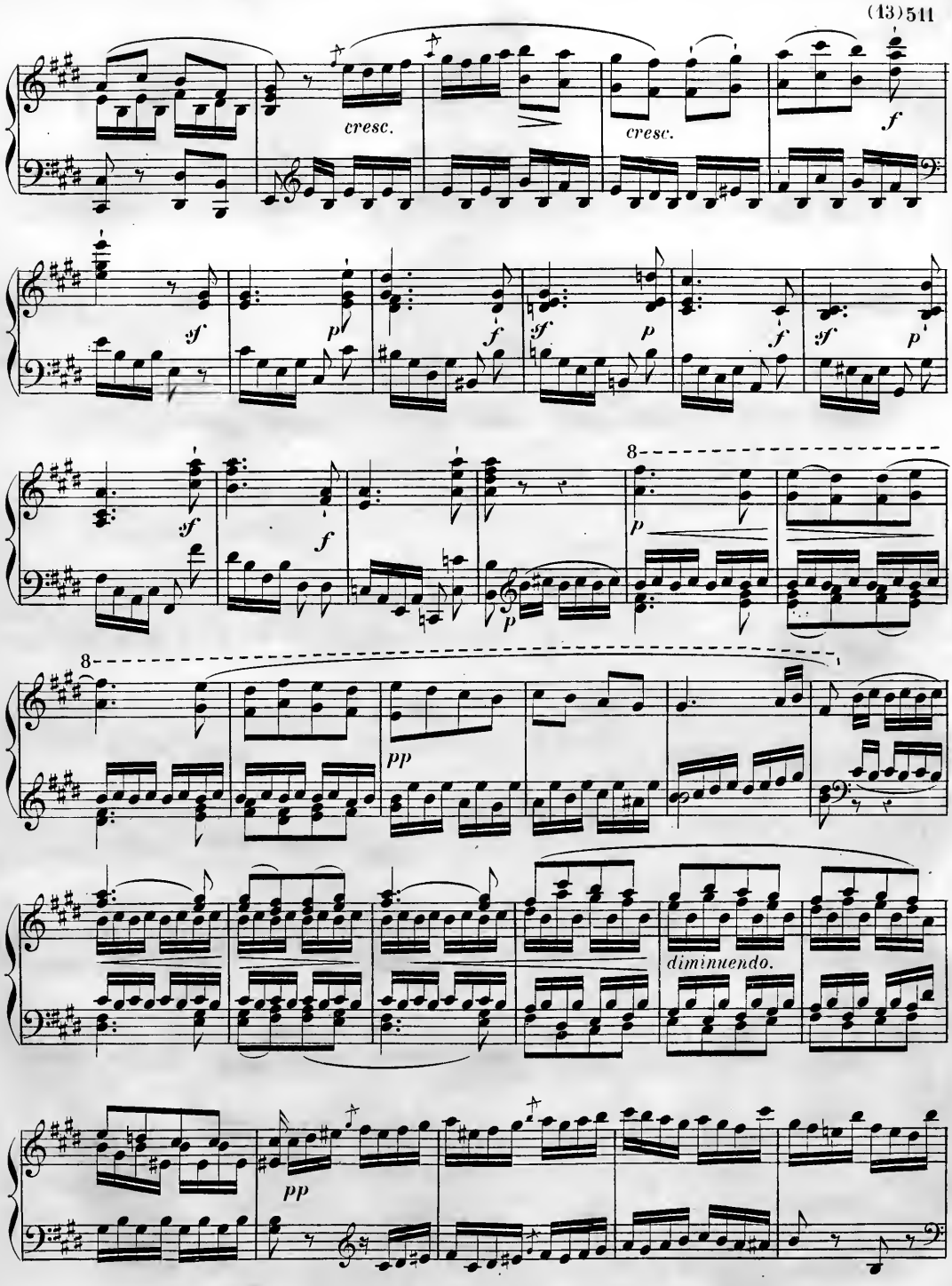


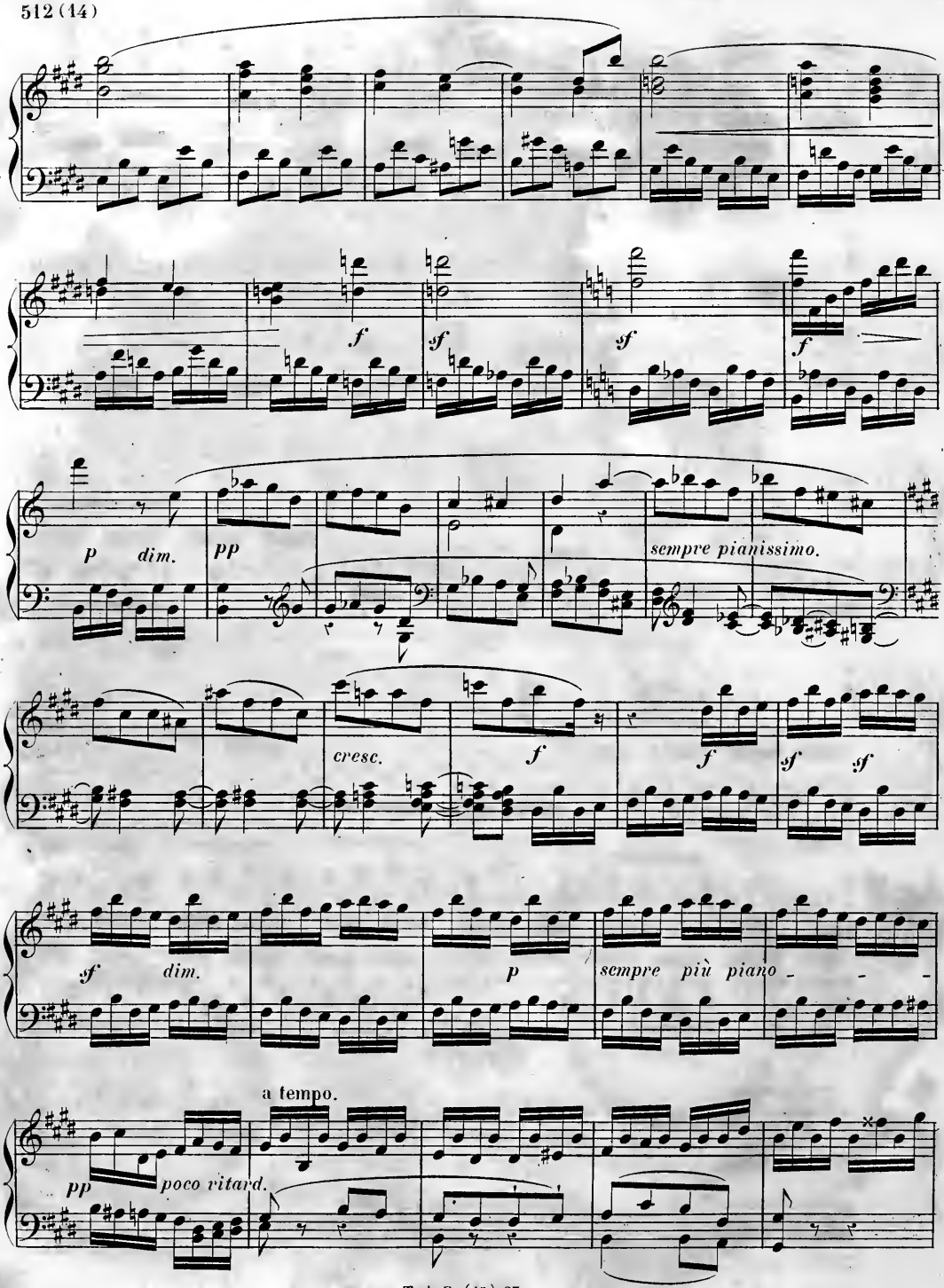

cresc.
f
sf
p
f
p
f
p
f
sf
sf
p
pp
8
8
dimi - - - - - nu - - -
- - en - - - do.
pp

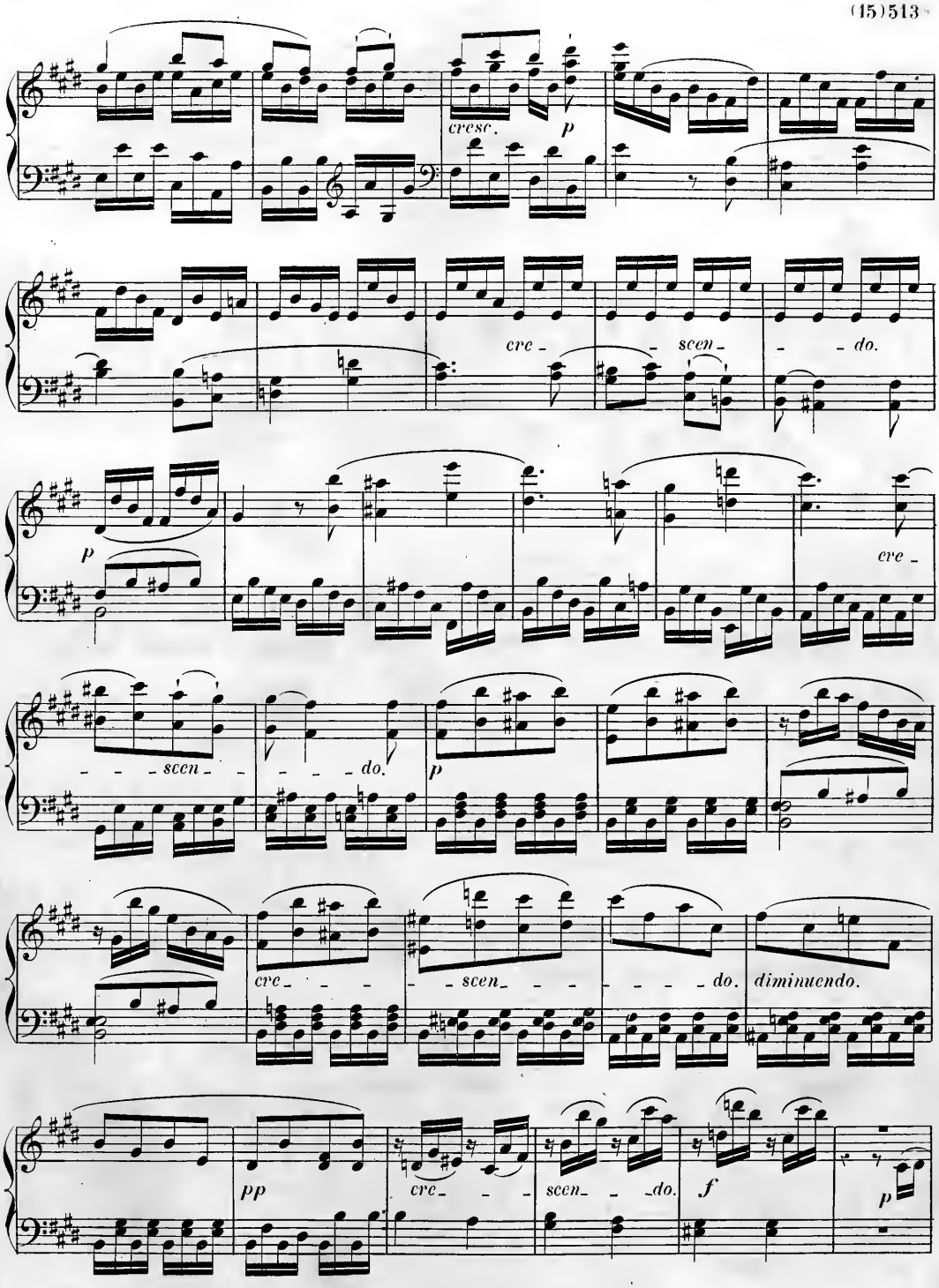

dolce.
cresc.
più cresc.
sf
f
p
dolce.
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
teneramente.

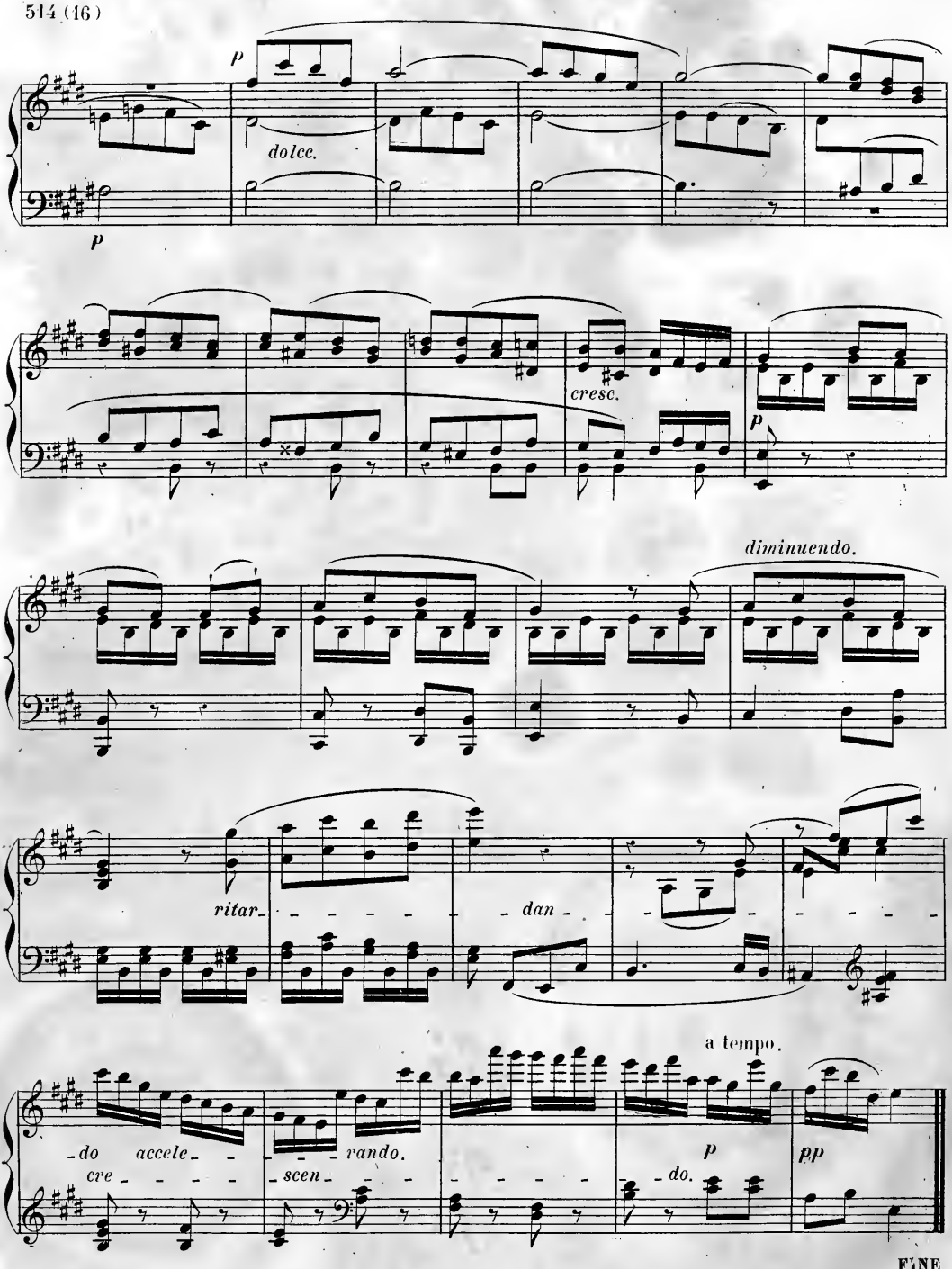
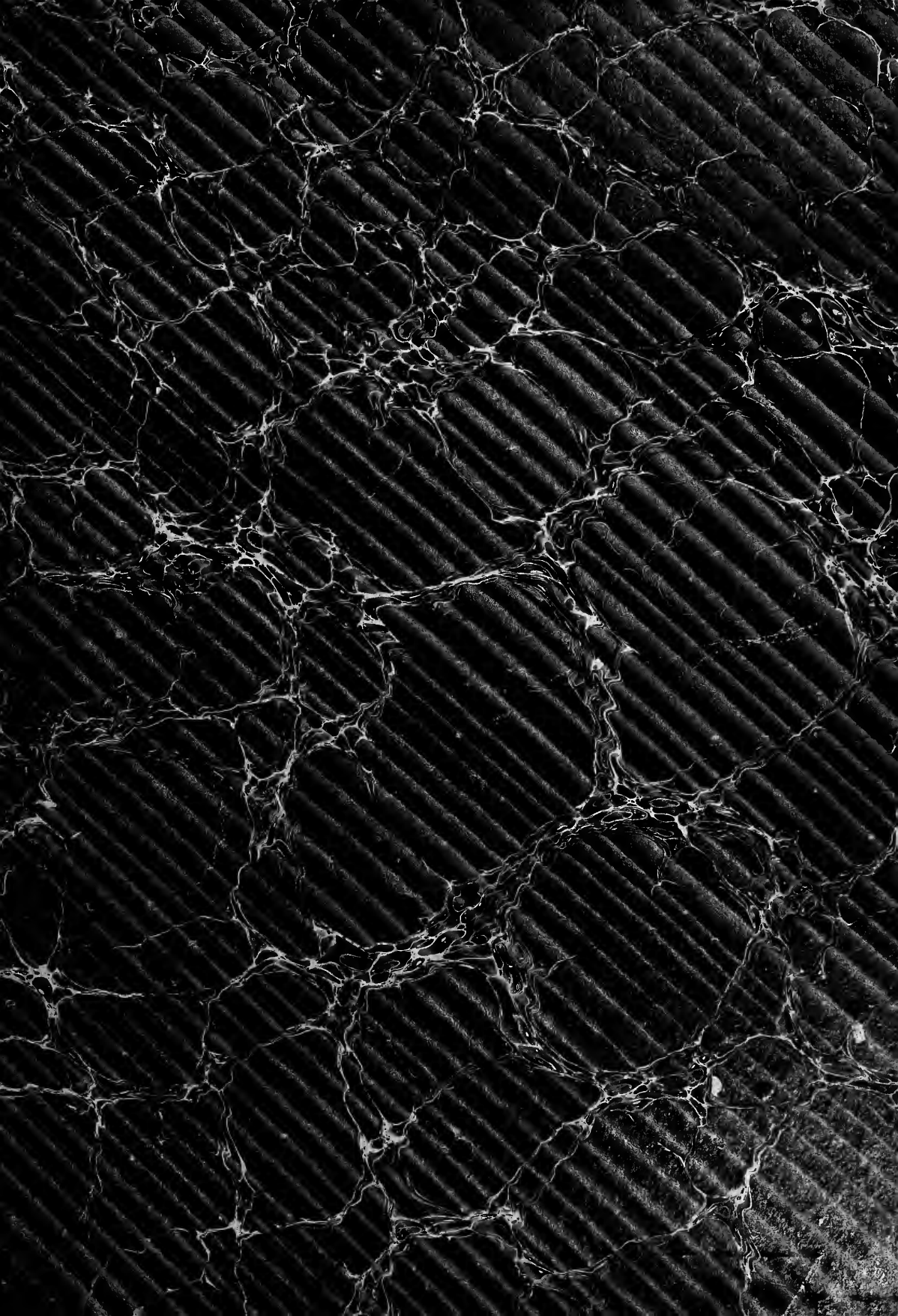

cresc.
cresc.
f
p
cresc.
f
p
cresc.
f
dimin.
pp


f
sf p
sf p
sf p
sf p
sf p
sf p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
teneramente.


cresc.
cresc.
f
sf
p
sf
f
sf
p
sf
f
sf
f
p
8
p
8
pp
diminuendo.
pp


f
sf
sf
f
p
dim.
pp
sempre pianissimo.
cresc.
f
f
sf
sf
sf
dim.
p
sempre più piano
a tempo.
pp
poco ritard.


cresc.
p
cre - scen - do.
p
cre -
- - - scen - - - - do.
p
cre - - - - scen - - - - do. diminuendo.
pp
cre - - - scen - - do.
f
p


p
dolce.
p
cresc.
p
diminuendo.
ritar
dan
a tempo.
do accele
cre
rando.
scen
p
do.
pp
FINE.